This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

PROPERTY OF

The University of Michigan Libraries

1817

ARTES SCIENTIA VERITAS

M. Nicolle

M. Nicolly

LA

VIE ARTISTIQUE

LA

VIE ARTISTIQUE

DU MÊME AUTEUR

La Vie Artistique. Première série. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière 1 vol.
— Deuxième série. Pointe sèche d'Auguste Rodin. 1 vol.
— Troisième série. Préface de l'auteur. Pointe sèche d'Auguste Renoir . . . . . 1 vol.
— Quatrième série. Dédicace à Michelet. Pointe sèche de J.-F. Raffaëlli. . . . . 1 vol.
— Cinquième série. Dédicace à Puvis de Chavannes. Lithographie de Fantin-Latour . . . . 1 vol.

Bibliothèque-Charpentier, E. Fasquelle, éditeur

Notes d'un journaliste. (Vie. — Littérature. — Théâtre . . . . . 1 vol.
Le Cœur et l'Esprit. Nouvelles. . . . . 1 vol.
L'Enfermé, avec le masque de Blanqui, eau-forte de F. Bracquemond . . . . . 1 vol.
Pays d'Ouest. Nouvelles . . . . . 1 vol.

Yvette Guilbert. Étude sociale du café concert (Lithographies de H. de Toulouse-Lautrec (A. Marty, éditeur. Tirage à cent exemplaires. *Épuisé*) 1 vol.
La Cité et l'Ile Saint-Louis. Illustrations d'Auguste Lepère (Ollendorff, éditeur) . . . . . 1 vol.

Prochainement :

L'Apprentie, roman parisien.
La Rumeur, roman provincial.
Philosophie de l'Impressionnisme.
Vie de Rembrandt.
La Bretagne.
Notre Temps.

GUSTAVE GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

Eau-forte de CAMILLE PISSARRO

Sixième série

REMBRANDT A LONDRES
PUGET — PRUD'HON — FRAGONARD — LES VERNET
GOYA
COURBET — BOUDIN — MANET — GUYS
G. MOREAU — BURNE JONES — ROPS
LES IMPRESSIONNISTES
A. LEGROS — DANIEL VIERGE — CONSTANTIN MEUNIER
MEISSONIER — PUVIS DE CHAVANNES
ARTISTES NOUVEAUX, ETC.
SALONS DE 1898 ET 1899
LE BALZAC DE RODIN.

PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
1, Boulevard des Capucines, 1

1900

(*Tous droits réservés.*)

Fine Arts
N
6850
.G29
v.6

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

Quinze exemplaires (1 à 15), sur papier des manufactures impériales du Japon ;

Quinze exemplaires (16 à 30) sur papier de Chine ;

Tous ces exemplaires numérotés à la presse et ornés du frontispice de CAMILLE PISSARRO en triple suite, noir, bistre et vert.

33612-120

A OCTAVE MIRBEAU

Au romancier, au poète dramatique de la passion et de la souffrance, au défenseur des artistes de ce temps;

En témoignage de mon admiration et de mon amitié.

LA
VIE ARTISTIQUE
SIXIÈME SÉRIE

I

REMBRANDT ROI DE HOLLANDE

10 septembre 1898.

La Hollande couronne une reine, mais voici que le vrai roi surgit, que sa gloire se ravive, jaillit encore une fois du lointain de l'Histoire et des ténèbres de la mort.

On a mieux fait que de centraliser, dans un seul musée, à Amsterdam, les œuvres de Rembrandt éparses en Hollande, ce qui serait atteindre La Haye, Rotterdam, dans leur gloire locale. En attendant la date du troisième centenaire de la naissance de

l'artiste, en 1908, où l'on devrait, où l'on pourrait donner à voir, complet, dans son ordre chronologique, l'œuvre de Rembrandt, on a fait appel aux musées et aux collections d'Europe, et voyez la merveille, les musées et les collections ont entendu et ont répondu. On s'est résolu à faire voyager les tableaux, comme cela se passe depuis longtemps en Angleterre, en Amérique. Le respect de ce qui existe et la consécration de l'esprit cosmopolite se manifestent donc à la fois.

Ces œuvres de Leyde, d'Amsterdam, conçues et exécutées aux jours d'espérance et de jeunesse, aux jours de travail et d'allégresse de l'âge de force, aux jours vaillants de la vieillesse et de la misère, si admirablement défiées et vaincues, ces œuvres reviennent de toutes les galeries où elles rayonnent comme si elles accouraient en pèlerinage vers l'endroit où le pauvre grand homme connut la peine et l'orgueil. Elles sont arrivées d'Allemagne, d'Angleterre, d'Autriche, de Belgique, de Danemark, de France, de Russie, et sans

doute, d'Espagne, d'Italie, de Suède, des Etats-Unis, de partout, où elles s'en retourneront, comme revenues d'une bataille qui aura été pour elles une victoire nouvelle.

Là, en Hollande, à Amsterdam, où son œuvre est aujourd'hui en partie réunie, il faut souhaiter d'aller voir Rembrandt. Les grands hommes, comme celui-ci, parvenus à la domination universelle, n'en restent pas moins les maîtres certains de la région où ils sont nés, où ils ont vécu. Comme Vélasquez régne à Madrid et en Espagne, comme Rubens gouverne Anvers et les Flandres, Rembrandt est resté le possesseur mystérieux de la Hollande. Depuis plus de deux siècles qu'il est mort, insolvable, traqué par ses créanciers, ne laissant, dans sa misérable chambre d'hôtel, que ses vêtements de laine et de toile, ses outils de peintre, son âme a envahi la Hollande.

Il n'est pas mort, et par lui, comme par ses pareils, se réalise le phénomène de l'immortalité. Sa bouche où l'entrain cordial, la joie de la bonté, éclataient en paroles vives et charmantes, cette bouche

s'est fermée pour le grand silence ; ses yeux, magnifiques de pénétration, fixés sur toutes choses avec une rapidité amoureuse du spectacle de la vie, avides de formes et de mouvements, d'expressions et de passions, ces yeux se sont éteints dans le noir de la tombe ; ce front harmonieux et plein où veillait la pensée ardente, est devenu le caveau ténébreux où ne luira jamais plus aucune lumière. Mais voici le miracle, l'homme de génie et de volonté a su se projeter au dehors, sa vie d'un instant a épousé la vie de toujours, il a su marquer de son empreinte l'existence à venir, et il vit, et revit sans cesse, il a continué d'être en ceux qui l'ont suivi, il est en nous, il sera en ceux qui ne sont pas encore nés.

Son nom prononcé, tout un pays apparaît. Ce sont des villes sillonnées de canaux, aux barques lourdes et lentes, des maisons à frontons, aux façades ornées comme des devants de meubles, une banlieue aux horizons changeants, des moulins qui tournent, des vagues qui déferlent, des nuages pesants qui roulent au-dessus des

prairies, un bateau à voile qui semble voguer en pleine terre, un vif rayon de lumière qui sort de l'écart de deux nuées et parcourt l'espace. Une population s'éveille aussi à l'appel magique du nom de Rembrandt, des étudiants, des professeurs, des savants, des gardes civiques, toute une libre bourgeoisie vêtue de noir, qui réfléchit sur ses livres et s'appuie sur ses armes. La foule s'accroît, le peintre veut toute l'humanité, les humbles amis parmi lesquels il se plaît, les voisins de la ville, les passants de la campagne. Le même artiste qui fait rayonner la chair de la femme, et qui aime à parer Saskia et Hendrickie des voiles et des bijoux de l'Orient, s'en va vers les inconnus, les anonymes, les créatures de hasard, les errants des routes et des chemins, les vagabons de villages, les preneurs de rats, il les veut tous, et à tous il offre l'hospitalité magnifique de son œuvre.

Il agrandit encore le cercle de ses découvertes. Par le présent, il remonte le passé. Il s'en va aux quartiers juifs d'Amsterdam,

il scrute les rousses ténèbres où s'agite le peuple proscrit et méfiant, il se saisit de toutes ces proies qui s'offrent à lui dans les dernières lueurs du crépuscule et sous les coups de lumière soudaine. Il s'empare des patriarches aux barbes d'argent verdi, des marchands à la bouche mince, des femmes grasses et impassibles, des vieilles maigres et actives, des brunes filles éblouissantes, et, par tout ce monde qui s'offre à lui, il ressuscite, dans les rues, les places, les temples de sa ville, toute la trivialité. toute la passion, toute la haine et tout l'amour cachés sous les lignes brèves de l'Ancien et du nouveau Testament.

C'est ce qu'il avait ainsi autour de lui, ce qu'il pouvait toucher de ses mains, voir de ses yeux, que Rembrandt a pris pour vivifier son art. Il n'a pas cherché à séparer l'art du réel, et d'ailleurs, chez ceux que l'on cite volontiers comme des esthéticiens et des créateurs de beauté, il serait aisé de découvrir le point de contact avec le vrai, le lien d'attache solide, essentiel, avec la nature. Pour Rembrandt, au-

cune démonstration de ce genre n'est à faire. Il est, à ce point de vue, le premier des peintres de l'ère moderne, le grand initiateur du naturisme. Pour lui, rien de trivial, rien de laid. Tout est beau, tout est émouvant, car tout a la beauté de la vie. Pourquoi donc choisir, élagner, ajouter, composer ? Non, il se jette comme un forcené sur tout ce qui se présente à lui. Il sait que la carrière d'un homme est courte, et qu'il faut se hâter de voir, de comprendre tous les mouvements, toutes les expressions qui se décomposent et se recomposent devant lui en nuances infinies. Par là, il se rapproche, par son œuvre de peintre, de l'œuvre des grands historiens de la nature humaine, d'un Spinoza, d'un Shakespeare, d'un Balzac. Il abonde en remarques locales, en analyses nuancées, en observations particulières, et il se trouve qu'il réalise des types généraux. Il incarne la vie d'une cité, d'une nation, par les personnages de la *Leçon d'anatomie*, par la *Ronde Civique*, par les *Syndics*. Il atteint au sublime du sentiment, de l'amour attendri de la vieil-

lesse, par le portrait de sa mère. Il donne des effigies terribles, profondes, douloureuses, impossibles à oublier, de l'avarice, de la colère, de la jalousie, il est le peintre de la force, de la cordialité, de la bonté, de l'amour. Il peint d'une caresse exquise la jeunesse, l'ingénuité, puis le charme maladif de Saskia. Il sait mettre dans le portrait d'Hendrickie autant de mystère et d'attirance qu'en exprima le Vinci dans l'effigie de la Joconde.

La plus grande, la plus complète leçon d'art est donc donnée par Rembrandt. Il convie tous les artistes à s'emparer de la nature comme il l'a fait. Rien n'est plus simple, semble-t-il, que de regarder et de reproduire ce que l'on a vu. Il paraît que ce réalisme n'est pas si simple, puisqu'il n'y a eu qu'un Rembrandt. Ce grand homme a donc ses secrets que l'on devine, et que l'on ne peut s'approprier : il voit sous les apparences, il pénètre au plus profond de la nature, il va sans cesse à l'expression, il sait se servir d'une lumière qu'il a faite sienne en forçant l'or du soleil

à éclore et à vivre dans les ombres transparentes de la nuit.

La reine Wilhelmine a bien fait d'incliner sa couronne devant ce vrai roi de Hollande et ce génie universel.

II

REMBRANDT A LONDRES

> **Arrange-toi de façon à bien mettre en œuvre ce que tu sais déjà : tu trouveras en leur temps les choses inconnues qui t'inquiètent.**
>
> **REMBRANDT.**

Je voudrais faire ici tout concourir, comme cela se fit dans la réalité, à l'impression prodigieuse que je reçus, la dernière quinzaine de février, des œuvres de Rembrandt réunies à Londres, dans les salles de la *Royal Academy of arts*. Jamais, de manière si forte, ne m'était apparu le pouvoir de l'art pour interpréter et résumer la vie. Aucune solution de continuité entre les aspects du dehors et les images peintes. Cette exposition d'œuvres bisécularies fut vraiment le résumé expressif de

tant de visions que je venais d'avoir, et devint le but logique de mon voyage.

Quant on part, le spectacle commence à l'instant où l'on va mettre le pied hors de chez soi. Les choses familières prennent brusquement un aspect nouveau, deviennent des choses quittées, comme si elles étaient abandonnées pour toujours. Je ne parle pas seulement des êtres laissés derrière soi et de la sensation d'arrachement ressentie par tous ceux qui s'en vont. Je parle aussi des objets inanimés, et de la perception que l'on a tout à coup de l'existence habituelle, de celle que l'on vit tous les jours, machinalement, sans y penser. Au moment que l'on a fixé, on ne peut empêcher l'inquiétude du regard errant aux meubles et aux murailles, aux tableaux avec lesquels on dialogue chaque jour, à la table de travail où la poussière va commencer un ensevelissement de la vanité des livres et des papiers épars.

Le même sentiment croît encore en mon esprit sur le seuil de la maison, puis,

lorsque la voiture m'emporte par les quais et les ponts, et que je cherche à apercevoir les visages pensifs et les mains agitées aux fenêtres. Bientôt tout s'efface, et je connais un état nouveau, le halètement du voyage, une sorte d'allégresse bizarre à changer de place, à se mouvoir en hâte, à courir vers le mirage. C'est aussi une satisfaction instinctive, un tressaillement héréditaire, à se retrouver en liberté, à croire que l'on échappe aux mille et mille obligations qui tissent la vie sociale, et que l'on va s'en aller, sans plus connaître de lois, de conventions, de relations, au hasard de l'aventure. On sait bien que l'on va chercher les règlements, les douanes, les coutumes d'une autre région, mais on s'y soumettra avec plus de curiosité que de contrainte, et l'on n'en sentira pas le poids. Pendant le voyage, regarder suffit, on juge après.

Le temps de dévider ces réflexions, le fiacre roule, traverse le Paris du matin, croise ses foules qui descendent des faubourgs avec un rythme d'armée en marche

vers une bataille, et me voici à la gare du Nord, devant cette grande baie vitrée si invitante qui est comme une porte ouverte sur l'espace, sur l'inconnu. Dans les salles, dans le hall, les silhouettes se précipitent, les recommandations et les adieux dessinent leurs gestes si expressifs et leurs étreintes. On voit s'aggraver les expressions fièvreuses et anxieuses des nerveux précis qui attendent les retardataires. Il y a des ruées fébriles vers les calmes guichets. Quelles singulières allures ils avaient tous dans cette gare ! Et, sans doute, ces allures étaient aussi les miennes et celles de mes compagnons exacts au rendez-vous. Cela ne revient que plus tard à la mémoire étonnée d'avoir enregistré ces images brisées et successives de cinématographe. Mais ces images d'un instant ont un sens certain de généralité. Où courent tous ces gens ? Où courons-nous nous mêmes ? Pourquoi cette fièvre, cette inquiétude, ces appels, ces effrois ? Sommes-nous chasseurs ou fugitifs, poursuivants ou poursuivis ? Et ne figurons-nous pas ici l'éternel voyage, l'éternel destin ?

La cloche retentit, les portes des wagons sont fermées, le train s'ébranle. La puissante machine nous entraîne, lentement d'abord, passant sur les plaques de métal avec des cahots sonores, comme si nous franchissions des obstacles. Puis, des tours de roues plus vifs, la traversée des faubourgs, sous les ponts, entre les usines, les hauts fournaux, les gazomètres, dans le gris du brouillard et le noir de la fumée. Et soudain, d'une vitesse que nous conserverons jusqu'à la fin, la glissade éperdue à travers la campagne, et toutes les belles apparitions du sol et de la nue. Sous le ciel chagrin, où tremble à l'orient une lueur de soleil, dans l'écart des brumes qui roulent de l'est vers l'ouest, se profilent, avec une rapidité fulgurante, les collines rouillées, les bois bleuâtres, les villages enfantins, les petits clochers rustiques. Tout près de nous, les terres labourées exalent une vapeur, une mince fumée sort du toit d'une chaumine, un cabriolet mené au trot d'un cheval blanc semble immobile sur une route. Les maisons se multiplient,

une ville se dénonce, un lacis de ruelles, une géométrie de canaux, que dominent les tours d'Amiens. Le pays change, nous traversons des plaines marécageuses, des terres tristes, pour nous approcher de la mer. Le ciel s'éclaircit au-dessus des dunes pâles, le vent passe sur de longues herbes sèches, des échancrures d'eau mordent le sable, des jetées et des phares s'avancent dans on ne sait quel vide où s'aperçoit tout à coup la ligne précise de la mer, un rang de vagues dures comme du bronze. Boulogne, bientôt, offre à la vue ses maisons et ses navires confondus, à les croire baignés des mêmes lames, son port en hémicycle vers lequel semble tomber la mer.

Le transbordement du wagon au bateau renouvelle les spectacles de la gare et, dès l'installation, les femmes enveloppées de châles, les hommes en houppelande et en casquettes, prennent davantage l' « air anglais », nous préviennent qu'ils ont retrouvé leur sol sur les planches du paquebot. Le bateau frissonne, s'anime, souffle à voix rauque, et son énorme masse, d'un mouve-

ment léger s'élance, passe la limite des eaux calmes, bat la pleine mer de ses hélices, monte et descend au gré de la houle. C'est le lendemain, la fin de la tempête de la mi-février, la mer est encore hargneuse, et ses flots grognent contre le navire qui tangue et roule sous leurs assauts en tous sens. Un autre souci que celui de la nationalité s'inscrit maintenant sur les visages : le mystérieux mal de mer décompose les traits, pâlit et verdit les chairs, et l'abominable torture physique donne aux physionomies les expressions de la douleur morale, depuis la simple perplexité jusqu'à l'horrible angoisse. Parmi ceux qui sont restés sur le pont, les uns marchent avec une précipitation trébuchante, les autres se défendent, sous leurs couvertures, par l'immobilité et le silence. Deux femmes, blotties l'une contre l'autre, ont l'attitude atterrée, écrasée des grands deuils. Une malheureuse jeune fille blonde, après avoir longtemps résisté, doit accepter sa défaite et descendre dans l'entrepont, soutenue par deux marins. Elle fait peine à voir,

l'insensibilité de la mort sur son frêle visage. Ophélie se laissant glisser au fil de l'eau, Desdemone chantant et pleurant le Saule, n'ont pas un visage plus funèbre.

Le bateau, qui a retrouvé un peu de tranquillité au milieu du détroit, reprend sa marche chavirée à l'approche de la côte anglaise, et c'est au milieu de paquets d'eau sournois et parmi des barques de pêche qui montent et descendent les hautes vagues, que nous touchons Folkestone. Le soir vient pendant que le train nous emmène, la vision est tout de suite bornée par des masses confuses, des opacités où luit quelque filet d'eau, où clignote quelque lumière. Après la grande clarté livide de la mer et sa brutalité héroïque, il semble, dans cette brume et cette nuit, qu'on entre sous terre. Il faut l'arrivée dans les feux du gaz, le roulement sur le pont de Charing-Cross, le large décor de la Tamise avec l'horloge lumineuse de la tour de Westminster, il faut le surgissement de réalité fantastique de Londres, pour rendre à l'esprit la certitude joyeuse de la vie. Je

souris aux mille flammes du soir, au rayonnement électrique, au mouvement, au bruit, comme à la beauté du jour reconquise à la sortie d'un long tunnel.

Je n'irai pas tout de suite chez Rembrandt. Je veux, auparavant, la sensation des précédents séjours à Londres, le contact avec l'agitation ordonnée de la rue. Je me mets donc à l'unisson de ce mouvement extraordinaire qui va sans tumulte, je marche, je roule en cab, je grimpe aux omnibus, je descends aux cryptes des railways, je parcours la région de la banque et celle du commerce, les quartiers de luxe et les quartiers de travail et de misère, les faubourgs aux larges avenues, aux tranquilles maisons où se reposent les activités de la ville.

Partout, émergeant du brouillard de la journée, ou brillant sous l'éclat des vives lumières nocturnes, je distingue, variées à l'infini, les expressions du visage humain. Il n'y en a pas deux qui soient semblables, et ces masques de la rue, qui paraissent si bien attachés, trahissent presque tous,

entrevus au passage, un tempérament, un instinct, une force, une faiblesse, une inconscience, une réflexion, une manière d'être sociale ou sentimentale. Qu'est-ce donc alors pour les mêmes êtres observés, selon la gesticulation et l'animation de leurs propos, ou vus devant quelque spectacle, leur attitude rigide tout à coup débridée, manifestant l'enthousiasme, la joie, l'émoi? La vie, vraiment, multiplie ses images pour qui saurait les voir, et nous passons sans cesse, dans nos endroits d'habitude, auprès des plus merveilleux spectacles expressifs.

Londres, le samedi soir, dans ce quartier brûlant qui a pour foyer central Piccadily-Circus, révèle le fond humain en une folie singulière dont on peut suivre les progrès heure par heure, minute par minute. L'alcool déborde, s'allume, change en une mêlée furieuse le va et vient mécanique des autres jours. Dans l'assaut des cafés et des bars, les audaces et les frénésies des sanguins, les rabâchages et les entêtements des lymphatiques se confondent.

Des costumes étranges sortent du brouillard doré. Des langages divers retentissent en mots entrecoupés. La prostitution erre autour de ce champ de bataille pour achever les blessés. Tous les pas sont tremblants et tous les yeux vacillent. Londres, admirable machine, ensemble de rouages précis, a perdu son équilibre, et ses forces déréglées battent le vide. Le morne repos du dimanche remettra tout en ordre.

Le repos, je croyais aussi le trouver, par contraste, aux salles de la *Royal Académy*, et tout d'abord, il est vrai, un apaisement naît de la belle ordonnance des deux cent huit œuvres de Rembrandt, du silence recueilli des visiteurs, du jour terne qui tombe des vitres dépolies. Mais, sitôt que l'on se trouve en face de certaines toiles, l'agitation rencommence : Rembràndt vous dit de toute sa puissance qu'il n'y a pas de séparation entre la vie et l'art, et que toutes ces images diverses, multipliées, ces gesticulations, ces expressions, que nous voyons tous les jours, viennent aboutir à ces des-

sins rapides, à ces peintures profondes.

Rembrandt n'a pas tout vu ni tout dit, parce qu'un seul homme, ni même tous les hommes ne sauraient épuiser l'univers toujours renouvelé, mais il a senti directement, et tout ce qu'il a pu prendre, il l'a pris, allant de plus en plus vers la signification complète et la force du résumé.

Il y a ici des œuvres de toutes les dates de son existence de peintre, depuis le portrait de sa mère qui est de 1628, peint au sortir de sa vingtième année, jusqu'à son portrait à lui, qui est de 1669, l'année même de sa mort. Le portrait de sa mère Neeltge Willemsdochter est d'une extraordinaire beauté d'observation, à le croire daté rétrospectivement si l'on n'avait d'autres preuves de la précocité de l'artiste. Il est toutefois d'un faire précieux dans une atmosphère rousse et dorée, de ce ton saur qui est une des marques de Rembrandt. La tête est solide et fine, avec mille signes que la vie a déjà fait son œuvre. La *Vieille femme lisant* (1630), — une tête penchée, un grand livre qui s'ouvre dans toute la

largeur du tableau — est d'une recherche déjà plus libre, et voici l'artiste, en ces années 1630 à 1635, qui tâtonne, qui varie sa manière, qui se force à la précision ou s'essaye à la souplesse harmonieuse, par le portrait blond de sa sœur Lisbeth, par le portrait gris de son père Harmen Gerritsz par l'effigie d'une vieille dame aux yeux voilés de sang, par la représentation d'un homme solide, coloré, rageur. Le *Constructeur de navires et sa femme* est une œuvre complète de cette époque, — Rembrand encore soumis aux pratiques régulières de la peinture hollandaise d'alors, — double portrait où les personnages dialoguent, se complètent, l'homme occupé à dessiner une coque de navire et distrait en son travai par l'entrée de sa femme qui lui remet un message. La manière gagne en ampleur avec le portrait d'un *Rabbin* à la grande barbe grise de bouc, à la lèvre supérieure rasée, homme ferme au visage de prudhomie, rigide observateur de la loi, sachan extraire le bon conseil du texte qu'il invoque.

Saskia entre bientôt dans le cercle magique de la poésie de Rembrandt. C'est elle en robe claire couleur de soleil. C'est elle, costumée, dans le *Bourgmestre Pancras et sa femme*, de formes un peu disparates, mais non pas dégingandées toutefois comme celles du *Festin de Balthazar*. Ce qui suit a plus de tenue. L'artiste s'attache à dégager la signification humaine des épisodes bibliques : le *Bon Samaritain*, *Isaac et Esaü*, la *Salutation*, *Abraham renvoyant Agar et Ismaël*, la *Robe de Joseph*, — classés ici d'après leur ordre de production. Parallèlement à ces évocations de sentiments éternels par des scènes intimes et populaires, Rembrandt continue son œuvre de portraitiste par des peintures d'un goût et d'une élégance rares, où jamais l'afféterie de la mode ne se montre. Tels, le portrait de la *Dame à l'éventail*, d'une autre Dame à la robe brochée d'or, de la Femme du bourgmestre Six. Il est égal à ses sujets, les aborde tous avec la même force sûre d'elle-même, quitte ses clients de haute bourgeoisie ou d'aristocratie pour les mo-

dèles qui lui sont proches, la *Fille à la fenêtre*, l'*Homme lisant*, la *Femme de Nicolas Berghem*, ronde, rouge et saine comme une belle pomme.

Les années passent, l'émotion grandit. Le *Tobie et sa femme*, de 1650, — deux vieillards dans une chambre rustique, une haute cheminée, une petite fenêtre encadrant la lumière du dehors, — est l'admirable poème de la vie délaissée et de l'attente. L'*Homme d'armes*, le profil incliné sous l'ombre de son casque, un sourire bizarre affleurant aux maigres traits, est une sorte de penseur mélancolique, frère du songeur dressé au tombeau des Médicis. Des indices de caractère expectant, d'humeur discuteuse, se lisent dans la scène biblique du *Tribut à César*. Des visages d'israélites sont aigus, maladifs, inquiets, d'autres ont la patriarcale assurance. La mère de Rembrant réapparaît plus vieille, un regard fier encore dans ses yeux affaiblis. L'enfance de Titus rêvasse devant une écritoire. Une jeune femme en robe de fourrure blanche apporte encore une beauté

inattendue. Un homme, que l'on croirait un ouvrier d'aujourd'hui, avoue sa rudesse non loin de cette grâce. La *Circoncision* est une féerie de lumière, et les chairs de l'enfant, et la robe d'or, et les couleurs et les rayons fleurissent au centre de la toile comme la rosace d'une cathédrale dans les ténèbres.

L'homme créateur de ces merveilles, abritées dans les grandes collections d'Angleterre, et de celles qui sont à Amsterdam, Paris, Saint-Pétersbourg, Dresde, Munich, Cassel, ailleurs encore, — ce Rembrandt est lui aussi présent, et ses portraits successifs ne sont pas les moins extraordinaires. Peut-être même est-ce son portrait de 1658 qui est de l'art le plus magnifique, de l'expression sublime entre toutes. Il est plus grand que nature, vêtu d'une jaune tunique juive à grands plis, la main sur un bâton, le front dans l'ombre d'un grand chapeau noir. Quel regard assuré, dominateur! Quelle ampleur! Et le beau voyageur humain!

Le Rembrandt de l'année suivante, su-

perbe de force, de couleur, le visage rouge, les cheveux roux, les vêtements d'un noir de nuit, est plus ravagé, les traits durcis de tristesse, animés d'une volonté invincible. Cet autre, entre 1660 et 1665, en robe grenat, la palette à la main, a toute sa bonhomie tranquille. Cet autre, de 1661, la vieillesse subitement venue, se réjouit de la comédie humaine, de la science acquise. Le dernier, de 1669, l'année de la mort, content malgré tout, est une image de bonté qu'il faut vénérer. C'est ici, cette bonté, le mot suprême de Rembrandt, c'est sa haute vertu qu'il nous lègue, simplement, loyalement, comme il a vécu.

Je sors de ces merveilleuses salles, je revois la rue, la mêlée des hommes, je repasse mon voyage, je confronte le réel présent et le rêve évanoui de Rembrandt. Il se trouve que les lignes fuyantes des horizons sont fixées aux moindres de ses dessins, que les visages rencontrés s'identifient aux visages peints. Il y a un échange direct entre la nature et l'art.

Cela n'est vrai que pour quelques rares artistes. Burne-Jones, dont je vais visiter l'exposition dans Regent-Street, n'a pas cet amour, cette avidité de la vie. C'est un érudit qui transpose d'après l'art, qui rassemble en mosaïque des détails pauvre-exacts dont l'ensemble est inharmonieux. Il a vécu son rêve italien dans cette ville aux aspects sans nombre, et il l'a presque ignorée. Rembrandt, génie du Nord, est autrement chez lui à Londres. Il est fâcheux que ce soit seulement une légende qui l'ait fait venir en ce pays. Il aurait, ici, humé avec délices l'air de mer qu'apporte la Tamise, et le mystérieux brouillard mordoré. Il aurait respiré cette odeur de bière, de gin, qui emplit les rues. Il aurait cherché les lueurs de la peur et de l'héroïsme aux yeux flambants ou effarés de l'ivresse. Il aurait pénétré aux tavernes, parcouru l'univers évoqué par les Docks, les bassins où se pressent, comme les arbres d'une forêt, les mâts des vaisseaux. Je lis, dans le *Temps* acheté à Leicester-square, un extrait passionné de Carlyle

racontant les funérailles d'Elisabeth et découvrant Shakespeare dans la foule. Dans toute foule humaine on évoquera, avec Shakespeare, Rembrandt. Les analogies de ces deux génies se déduisent d'elles-mêmes. Rembrandt est un prodigieux enregistreur, comme Shakespeare, comme Balzac. Sa force est de se satisfaire de toutes les réalités, de sentir la poésie de toutes choses, d'exprimer cette poésie par la magie de la lumière et de l'ombre.

Février 1899.

III

LA SALLE PUGET

5 juillet 1899.

On s'est avisé, à Marseille, que la gloire de Pierre Puget était en souffrance, et deux intéressantes manifestations sont nées de ce sentiment de justice et de réparation.

Un comité fait appel à la population pour compléter la somme nécessaire à l'achèvement du monument qui sera élevé place de la Bourse.

On a réuni dans une salle les peintures, les sculptures, les moulages, les dessins possédés par le Musée de la ville. Pour représenter le peintre : le *Portrait de Pierre Puget par lui-même*, qu'il peignit vers 1672 et qu'il donna au marquis des Pennes,

lieutenant général et commandant des galères du roi; le *Baptême de Constantin;* le *Baptême de Clovis;* le *Sauveur du monde*, peints de 1652 à 1655 pour la cathédrale de Marseille; le *Sommeil de Jésus*, qui provient de la succession de Puget et dont le cadre est attribué au sculpteur en bois François Caravaque. Pour le sculpteur, des œuvres originales et des moulages : un bas-relief et une médaille de Louis XIV; l'écusson des *Armes du roi*, fait pour l'Hôtel de Ville de Marseille; le *Faune*, du pavillon de Fougate; une *Tête de Christ* qui ornait la maison de Puget; les *Cariatides* de l'Hôtel de Ville de Toulon; *Milon de Crotone*, fait pour Versailles, et maintenant au Louvre; les bas-reliefs de l'*Assomption*, de la *Peste de Milan*, du *Ravissement de Madeleine*, les deux premiers possédés par Marseille, le troisième par Aix. Quelques dessins d'architecture, de vaisseaux, s'ajoutent à cette collection, qui pourra être complétée par de nouveaux moulages.

Voilà une intelligente organisation d'une

salle de Musée, et une bonne manière d'honorer Puget, en présentant un ensemble aussi complet que possible de son œuvre. Donc, bravo à Marseille! Mais pourquoi n'en ferions-nous pas autant à Paris? Nous avons déjà la salle Puget toute prête. Elle est au Louvre, au rez-de-chaussée qui abrite la sculpture moderne. Les grandes œuvres sont là : l'*Hercule Gaulois*, exécuté pour Fouquet, saisi par Colbert, — *Milon de Crotone*, — *Persée délivrant Andromède*, — le bas-relief d'*Alexandre et Diogène*, — et le petit *Alexandre vainqueur*, qui doit être le projet du monument équestre de Louis XIV, soumis à Louvois en 1683.

Il n'y a pas que des marbres dans cette salle Puget du Louvre. Il y a le bras colossal en bois sculpté provenant de la collection Gatteaux, et que l'on suppose être le fragment d'une figure de Neptune ou de Mars pour la décoration d'un vaisseau. N'est-ce pas une précieuse indication? Car nous possédons, au musée de marine, quatre figures en bois doré, deux Renommées et deux Tritons, qui ont ici leur place

toute désignée. Notre ministre de l'Instruction publique, M. Georges Leygues, qui avait si bien commencé, il y a cinq ans, un nouveau classement des peintures du Louvre, devrait bien reprendre ce travail urgent. Pour Puget, cela pourrait se faire en un instant. Avec les deux Renommées et les deux Tritons, l'artiste dont nous possédons les marbres glorieux prendrait sa physionomie complète, il apparaîtrait le décorateur de vaisseaux, le sculpteur de proues qu'il a été à l'arsenal de Toulon.

On pourrait faire mieux encore : placer ici, parmi les sculptures, les dessins possédés par le Louvre, et qui sont des représentations du port, de la rade de Toulon, de vaisseaux et galères. Avec quelques moulages, ceux des *Cariatides*, qui sont indispensables, du *Faune*, du *Génie* placé aux fonts baptismaux de l'église d'Ollioules (je laisse, si l'on veut, de côté les sculptures de Gênes), on pourrait donner une idée saisissante de Puget aux visiteurs les moins avertis. Pourquoi ne pas essayer ce mélange? Le Louvre est un amas d'œuvres

qu'il faut fragmenter, éclaircir, pour l'éducation du public.

Avec un tel résumé et une notice bien faite, on connaît un artiste. Ceux qui voudraient pousser plus loin leur étude pourraient recourir au beau livre de Léon Lagrange publié en 1868, où la critique est sérieuse, attentive, vraiment impartiale, où le caractère si intéressant de l'homme est montré dans sa vérité.

On apprend aussi, par la biographie de Puget, combien les regrets du temps passé sont superflus. Les artistes qui se plaignent du régime démocratique, et de la lutte pour la vie qui entrave leur production, ne savent pas les démêlés de Puget avec le pouvoir de son temps. Le grand sculpteur fut réduit à une demi-impuissance, empêché de donner forme à nombre de ses projets, et il lui fallut l'âpreté et la ténacité de son génie pour doter la France, malgré elle, des œuvres qu'elle honore aujourd'hui. Colbert lui fut ennemi, pis encore, indifférent, n'eut pas le sens exact de la force qui se débattait entre Marseille, Toulon et Gênes,

s'épuisant en disputes, en démarches, en lettres, en pétitions. Léon Lagrange dit très bien que, pour Colbert, Puget ne fut qu'un ouvrier de province. De temps en temps, on lui accordait une commande, un morceau de marbre. Il faut apprendre quels prix dérisoires on lui donne pour le *Milon*, l'*Andromède*, en regard des prix faits à Le Brun et Girardon, comment l'idée de sa place Royale de Marseille lui est filoutée par Mansart avec la complicité de Louis XIV, et comment la statue équestre qui devait se dresser sur cette place lui est retirée aussi, au mépris de tous les engagements, pour être donnée à Jacques Clérion, faiseur quelconque. Peut-on lire sans être ému la lettre de réclamation qu'il écrit le 22 septembre 1692 : « *Le besoin et l'extrémité de mes affaires me font être fort importun dans cette occasion... Il n'y a pas un argent mieux gagné que celui que je demande. Ce sont des fatigues de mes bras et de ma sueur. Je mérite pour le moins autant qu'un tas de monde qui sont ici entretenus et payés ponctuellement. Mais ces mystères*

sont inconnus à Puget. » C'est l'homme avec son rude langage, c'est l'artiste passionné de vie qui a dit ce mot admirable : « *Le marbre tremble devant moi.* »

Allons voir au Louvre ce marbre qui tremble encore, ces muscles, ces visages, ces pieds, ces mains, d'une forme si frémissante. Et payons les dettes du grand siècle !

IV

PRUD'HON

17 août 1895.

Je donnerai ici un résumé de l'existence et de l'œuvre de Prud'hon. Une circonstance heureuse rend à l'artiste l'actualité nécessaire : l'acquisition récente par le Louvre du charmant portrait d'adolescent que l'on peut voir dans la salle des États, en attendant le placement définitif.

Prud'hon est un grand artiste isolé. Il a pu figurer aux expositions, accepter des honneurs officiels, la croix de la main de Napoléon, le titre de professeur de dessin de Marie-Louise, il a pu être le décorateur des fêtes impériales, du mariage et du baptême, il a pu entrer à l'Institut : la plus

grande et la plus belle partie de son œuvre n'appartient pourtant qu'à lui seul, se refuse aux conditions des commandes, aux observations administratives. S'il faut trouver le goût du temps subi par des pages qu'il a signées, ce sera seulement dans la complication des allégories, dans la surcharge des légendes. Heureusement, des œuvres nombreuses sont sauves de ces abus de textes. Elles portent leur signification en elles-mêmes, parlent aux yeux et à l'entendement le doux et clair langage du facile génie de Prud'hon, racontent en lignes, en couleurs, en expressions d'une tendre éloquence, la vie d'intelligence et de sensibilité menée à l'écart de l'art discipliné, des cadres méthodiques, où David exerçait son autorité.

Le doux indépendant, l'être paisible, méditatif et volontaire, resta retiré en lui-même, vivant sa vie intime pendant que passait la pesante et poncive École, traînant après elle la figuration fatiguée des tragédies, les Romains et les Grecs aux toges sculptées, aux ferrailles retentissantes.

Prud'hon accepta les dehors de l'allégorie, les costumes antiques, les figures ailées, mais il se refusa aux applications archéologiques, aux évocations historiques où l'on fait prendre aux modèles d'ateliers les poses de la statuaire. Il voulut rester dans la région indéterminée et éternelle où se meuvent les symboles, et, par là, il fut plus respectueux et plus compréhensif de la poésie de l'antiquité que ses contemporains pédants et imitateurs. Il écarta les formules, il retint l'enseignement, et il affirma son existence d'individu. Comme il était apte à jouir et à souffrir par lui-même, comme il avait un sens affiné de la poésie de l'existence, il n'eut pas d'autre préoccupation que d'exprimer les joies et les souffrances de son esprit.

L'accord entre cet homme et son œuvre est certifié par le récit de sa vie. De tous les documents publiés, il ressort une âme jeune, voluptueuse et tendre, désireuse de bonheur, étonnée de la souffrance, une âme comme il pouvait en éclore en France, à la fin du dix-huitième siècle, dans le

renouveau des idées qui annonce la Révolution. Ses biographes, les Goncourt, Charles Clément, ont dit sa naissance en Saône-et-Loire, à Cluny, son enfance de pauvre, son émerveillement dans l'abbaye, son premier apprentissage cérébral auprès du curé Besson. Il était le dixième des enfants d'humbles gens, il surgit à la fin d'une lignée d'obscurs, comme s'il y avait parfois une justice tardive, une réparation accordée par le sort aux ignorés de l'humanité. Il vient un jour un enfant de génie en qui réside le don de voir et de montrer, et qui résume toutes les forces éparses et disparues de ses ascendants. Qu'il soit reconnu ou méconnu, qu'il vive, socialement, glorieux ou médiocre, qu'importe. Il n'en apporte pas moins la force et le jaillissement d'une race, il y a du regard de tous ceux qui l'ont précédé dans son regard de voyant, il y a de leur main besogneuse dans sa main nerveuse et fine, et le nom dont il signe son œuvre représente des siècles de vies laborieuses, d'efforts lents, de tentatives avortées et recommencées sans cesse, de misères secrètes.

Tel fut le cas de Pierre Prud'hon, déjà émerveillé d'art, partant pour l'Italie et y trouvant les œuvres qui devaient parler à son cœur, les marbres, les pierres, les bijoux des statuaires et des graveurs de camées de l'antiquité, les toiles harmonieuses de Raphaël, de Corrège, de Vinci. Immédiatement, il comprit, et il comprit avec un délicieux et profond instinct. Il n'eut pas un instant une tentative de plagiat, une idée de copie. Il regarda, et s'il revint appartenant au passé par un goût de mythologie qui s'était emparé de sa naïve imagination, et qui fut la seule transposition de son intellect d'illettré, il revint aussi épris de la nature et décidé à en extraire une vivante poésie.

Il eut à Paris et en province des années de dure gêne. Il s'était un peu vite marié à une demoiselle villageoise de chez lui, qu'il avait, il est vrai, séduite, mais qui fut, dans le mariage, une acariâtre, méchante et torturante commère. Il dut, pour faire vivre sa femme et les cinq enfants qui lui échurent, accepter tous les travaux journa-

liers, se résigner à toutes les besognes. Il consentit à ces charges d'un cœur vaillant, et les tristesses de son intimité lui furent de beaucoup plus odieuses que ses batailles pour le pain quotidien.

Pourtant, sa flamme d'artiste ne s'éteint pas. C'est l'époque où il apprend son métier, où il se fait un style. A travers ses compositions civiques et administratives, à travers ses prospectus pour un confiseur, pour un bijoutier, la grâce se manifeste, toujours se silhouettent de gracieuses figures aux fines extrémités. Déjà, il a conçu les dessins de *Cérès*, de la *Femme de Putiphar*, et bientôt il va élaborer ses illustrations pour *Daphnis et Chloé*, *Phrosine et Mélidor*, *Andromaque*, la *Nouvelle Héloïse*. On lui donne un hôtel à décorer, on lui confie un plafond du Louvre. L'Empire l'adopte comme le peintre de son intimité, il a un atelier à la Sorbonne, il fait le portrait de Joséphine dans les jardins de la Malmaison. Demain, il sera le décorateur des fêtes du mariage autrichien et du baptême du roi

de Rome, il sera le professeur de Marie-Louise.

Il se résout à se séparer de sa femme dont le despotisme aggravé est de jour en jour plus effroyablement bruyant. Il rencontre, après une accalmie, Mlle Constance Mayer, qui reste son élève attentive en devenant sa maîtresse dévouée, et qui va donner quinze ans de tranquillité à ce pauvre cœur, à ce délicat esprit. Hélas! ces quinze ans de bonheur ont le dénouement le plus tragique. Mlle Mayer, alarmée de vieillir, nerveuse de jalousie, se coupe la gorge, et le malheureux Prud'hon retombe au plus profond de l'angoisse noire, du désespoir que rien ne peut guérir. Il meurt deux ans après son amie, en 1823.

Voilà le raccourci de sa vie. Voici maintenant, au Louvre, quelques-unes des œuvres exquises et inattendues par lesquelles vivra son nom.

Il a été, un jour, dans la *Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, un admirable metteur en scène de la fata-

lité du crime et de son expiation : le cadavre étendu sur le sol, les figures qui parcourent l'espace d'un vol si hardi, et qui se consultent, et qui s'arment pour le châtiment, sont parmi les plus belles qu'il ait conçues.

Mais Prud'hon est surtout le peintre de l'amour de la femme, du corps innocent de Chloé, du corps fléchissant d'Héloïse dans le bosquet, du corps évanoui de Phrosine, du corps ardent au plaisir des Vendangeuses et des Danseuses. C'est un sentimental, et c'est un caressant et un sensuel. Il sait les attitudes alanguies du sommeil, il parcourt les beaux plans lumineux de la nudité de la dormeuse, il montre les formes légères en travail d'épanouissement, il indique par de flexibles contours la langueur des bras, il marque la volupté aux yeux clos et aux lèvres gonflées. Il est épieur et câlin devant la baigneuse qui avance un pied vers l'eau froide, et il adoucit et éclaire ses seins et ses hanches par de grands enveloppements de lumière et d'ombre. Il trouve le déli

cieux et voluptueux contournement de Psyché enlevée par Zéphyre, ce joli visage endormi et penché, ces seins et ce ventre pétris de lumière, ces longues cuisses, ces jambes retombantes, ces mains qui esquissent les gestes du rêve, et ces enfants curieux et admiratifs, et ce Zéphyre qui regarde de ses yeux ardents la proie qu'il emporte.

Toutes ces femmes qu'il a peintes ou dessinées, il les éclaire d'une lumière de clair de lune, il entrevoit leur corps sous la transparence des nuits bleues. Il semble qu'il aille vers des amantes cachées en de mystérieuses alcôves de nuées, qu'il découvre amoureusement leur beauté, et que le doux modelé les révèle comme si le peintre tournait autour d'elles avec une lampe à demi-baissée. C'est le dévoilement de la nudité de la femme, un dévoilement de sérénité et de solitude par la main d'un amant épris de la pudeur vaincue et enivré de silence. Ce n'est plus le déshabillé galant, l'anecdote friponne, la grivoiserie spirituelle et sceptique des artistes du dix-hui-

tième siècle, c'est une réapparition de créatures de nature qui surgissent, souples et gracieuses, souriantes et amoureuses.

Les visages de ces femmes de Prud'hon, ce sont les miroirs où se sont reflétées ses pensées, où se sont inscrits ses désirs. Il les a vus vivement éclairés par places et les contours perdus dans l'ombre. Il les a modelés en dessinateur qui veut les formes plutôt que les délimitations, les surfaces plutôt que les lignes. Il aimait la vive lueur sur le front qui pense, et le passage de la lumière atténuée sur tous les traits en reliefs du visage. Les yeux brillent dans l'ombre de la cavité sourcilière, la bouche s'avance dans la clarté, les coins des lèvres perdus dans une ombre envahissante. Le type de toutes ces femmes, c'est une femme au front bas et ferme, au nez droit, à la bouche grande qui fait paraître plus fin le menton. L'artiste sait les passages, les nuances, les liens subtils de la chair. La joue, cette joue si caractéristique, qui tient une telle place dans le visage, et que si peu de peintres voient et que si peu

d'écrivains célèbrent, cette joue que l'on caresse, que l'on flatte, que l'on baise à pleines lèvres et à plein cœur, Prud'hon sait la peindre et lui donner son plan essentiel. C'est sur elle que descend la clarté des yeux, c'est en elle que se perd le sourire des filles de son imagination et des femmes de ses portraits. Les portraits qui sourient ! Ils sont toujours plus profonds et plus mélancoliques que les autres ! Ce qui reste des êtres disparus apparaît plus lointain et plus douloureux dans cette expression errante, à jamais fixée, du sourire immatériel qui passe sur la bouche de chair.

V

FRAGONARD

26 février 1898.

Les cinq panneaux de Fragonard qui décoraient la petite maison de M. de Blys, à Grasse, ont été vendus la semaine dernière à un Anglais, M. Charles Wertheimer, pour la somme ronde de un million deux cent cinquante mille francs. Il ne nous reste plus que les fort belles gravures de M. Marcelin Desboutin comme souvenir de l'œuvre du charmant artiste. Je ne voudrais par récriminer, d'abord parce que ce serait chose inutile, et puis, parce que les œuvres d'art, de plus en plus, doivent vivre de la vie universelle, s'en aller partout faire entendre le langage humain. Pourtant, cette fois, on peut ressentir un crèvecœur

à apprendre que Fragonard a quitté Grasse. C'est là, dans la petite ville provençale, qu'il est né, c'est là qu'il s'est réfugié, en 1793 ou 1794, à demi ruiné, fatigué, effrayé par des événements qu'il ne prévoyait guère, c'est là qu'il avait apporté les quatre tableaux peints pour la Dubarry, les plaçant lui-même dans la maison de M. Maubert, son parrain, son ami, s'ingéniant à les protéger en décorant le vestibule et l'escalier d'attributs révolutionnaires, bonnets phrygiens, faisceaux de licteurs, et de mascarons qui encadraient les portraits de Robespierre et de l'abbé Grégoire.

Plus qu'en tout autre lieu, l'œuvre de Fragonard était donc représentée dans cette maisonnette éclairée par la lumière natale. Elle gardera partout ailleurs sa valeur propre, elle ne retrouvera pas ces conditions particulières, ces entours, cette atmosphère... Il ne s'agissait pas de tableaux de chevalet, transportables, à leur place partout, mais de panneaux décoratifs, devenus murailles tenant au sol. Quel dommage! et pourquoi la ville, le département,

l'État n'ont-ils pu s'entendre, collaborer à l'œuvre de conservation si souvent réclamée.

L'annonce de cette vente m'a conduit au Louvre y revoir ce que notre musée a recueilli de Fragonard. La collection proprement dite de l'École française est assez pauvre, puisqu'elle ne contient que trois œuvres du peintre. L'une d'elles, il est vrai, est d'importance historique, représente le plus vif effort de Fragonard vers la grande peinture : *le Grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé.* C'est l'envoi au Salon de 1765, commandé par le roi pour être éxécuté en tapisserie à la Manufacture des Gobelins, et il provient de la collection de Louis XV. Le sujet est pris à l'opéra de *Callirhoé*, du poète Roy, et le tableau a gardé la belle allure théâtrale et factice d'un finale, dans sa mise en scène de colonnes de marbre, de tapis, de candélabres, d'encens, de nuages et de clartés. La jeune fille évanouie, le prêtre qui meurt pour elle, les sacrificateurs

effarés, les femmes et les enfants qui se lamentent, ont les attitudes des grands rôles et de la figuration au moment où le rideau tombe, mais avec une souplesse de vie, une grâce abandonnée, un mouvement vif qui sauvent de la froide et lourde convention l'organisateur de ce spectacle. Et le peintre apparaît avec sa marque bien à lui dans l'harmonie argentée des vêtements blancs, des chairs évanouies, des visages où passe le froid de la mort.

L'artiste, cette preuve faite, ne s'obstina pas à ces combinaisons où il aurait laissé son naturel. Il ne se sentait pas apte à l'agencement de ces toiles issues de programmes de hasard, il avait le goût et l'enivrement de l'observation directe, des aspects de nature vite saisis, vite fixés, et il ne violenta pas son génie, En quoi il fit sagement.

Le second tableau du Louvre nous le montre sous son aspect vrai. C'est la *Leçon de Musique*, la belle et vivante esquisse donnée au Louvre par M. Walferdin, en 1849 : « Une jeune fille vue de profil, tour-

née à droite, vêtue d'une robe de satin blanc, et assise devant un clavecin ; à sa gauche un jeune homme debout une toque sur la tête, s'appuie d'une main sur le dos du fauteuil de la jeune fille, et de l'autre tient son cahier de musique posé sur le clavecin. En avant à droite, un chat posé sur une chaise ; à côté de lui, une mandoline et des papiers. » Telle est la descriptioi de la notice, qu'il faut animer par la vision de cette jeune fille droite et svelte, de ce jeune homme empressé, de ce chat malin, de ces accessoires prestement indiqués, et de cette atmosphère pâle, laiteuse, où les couleurs ont un nuancement, un frisson qui n'existe pas ailleurs.

Le troisième tableau, un *Paysage* provenant de la collection de Louis XVIII, s'est dérobé à mes recherches, et j'ai regretté, une fois de plus, que les œuvres du Louvre ne soient pas logiquement classées.

C'est tout, — ce serait tout, pour la peinture, s'il n'y avait pas la galerie Lacaze, la ravissante et unique collection de bons morceaux, de petits tableaux, où le pré-

voyant amateur mit toute sa patience, toute son ardeur pour sauver tant de pages dédaignées, si réjouissantes et belles aujourd'hui par leur douceur et leur force, leur finesse d'observation et leur sensualité de couleur.

Fragonard est représenté dans cette assemblée par onze toiles : le *Buveur* (attribué), l'*Inspiration*, l'*Étude*, *Figure de fantaisie*, la *Musique*, les *Baigneuses*, *Jeune femme*, *Bacchante endormie*, l'*Heure du Berger*, la *Chemise enlevée*, l'*Orage*. Par les notations, par les portraits rapides, par les figures brossées comme en se jouant sur des fonds de paysages de théâtre, on apprendra ce que furent la verve facile, la joie de peindre chez l'artiste. Mais on apprendra encore davantage, on touchera le fond de sa nature tendre et voluptueuse, de sa vivacité et de sa délicatesse d'esprit, devant une toile comme les *Baigneuses*, devant ces merveilles : la *Bacchante endormie*, la *Chemise enlevée*. Tout ce qu'il sait de fin, de délicieux, il le dit par ces toiles infiniment harmonieuses où les chairs, légè-

rement avivées de rose, légèrement meurtries de bleu, apparaissent dans une peinture lointaine, nuageuse, où il y a de l'irisation de la nacre et de la pâleur mate et grise du blanc de la perle. La confidence de son impressionnabilité amoureuse, de sa vie heureuse, désintéressée, de sa jeunesse prolongée, il la fait aussi par la représentation de ces tendres corps de femme, effleurés de ses brosses d'artiste comme par des caresses de désir, de ces visages gracieux où passe la pâleur de la volupté. Tout cela entrevu, retenu, et faisant songer non à l'amusement égrillard et à la suggestion habile, mais à l'aveu sincère, à la fois ardent et chuchoté, de la passion naturelle et de la vérité de l'amour.

Le Louvre offre encore à notre étude et à notre rêverie neuf dessins de Fragonard : quatre *Groupes de têtes*, deux *Paysages*, une *Jeune femme en buste*, un croquis d'après la *Sainte Marguerite*, de Rubens, et la merveilleuse *Lecture*, si bien gravée par Jules de Goncourt. Et encore ? des miniatures, genre où l'artiste à excellé, a donné

sa mesure comme portraitiste épris du charme et de la grâce instinctive de la femme. Et encore ? Un portrait de Fragonard par lui-même, à la fin de sa vie, une forte tête, ronde et pleine, un reste d'expression enfantine au visage. Et c'est tout. Sa biographie, vous la trouverez dans les pages uniques des Goncourt, dans les savantes biographies de MM. Roger Portalis et Félix Naquet. Lisez, et allez revoir ensuite la fine *Bacchante*, en souvenir et regret des peintures de Grasse parties pour l'Angleterre.

VI

LES VERNET

18 mai 1898.

A l'École des Beaux-arts, au profit d'un monument à élever dans le jardin de l'Infante, a été organisée l'exposition des trois Vernet, Joseph, Carle et Horace, — on pourrait dire des quatre, car les œuvres de l'ancêtre, Antoine, père de Joseph, sont représentées par un *Pêcheur* et par un *Bouquet de fleurs avec oiseaux*, panneau de chaise à porteur conservé au musée d'Avignon.

Un monument des trois ou quatre Vernet dans le jardin de l'Infante est une manifestation exagérée, et les chefs-d'œuvre du Louvre auront de ce fait une singulière enseigne. Velasquez, Boucher, Raffet et

Meissonier figurent déjà au milieu des parterres, et il est aisé de distinguer combien ces choix sont arbitraires. D'ailleurs, quels que soient les sujets, il y a véritablement abus à encombrer de statues un terrain où nous aimons surtout voir des fleurs. Pour l'exposition de l'École des Beaux-Arts, elle a sa raison d'être, et notre curiosité du passé, notre goût de recherches, trouvent leur compte a cette résurrection, qui n'est malheureusement, pour bien des œuvres réunies, qu'une exhumation.

L'intérêt, en effet, n'est pas un grand intérêt d'art. Mais l'intérêt humain, comme presque toujours, est vif. Ce sont trois figures curieuses que celles de ces trois artistes : elles tiennent bien à trois époques, elles aident à pénétrer divers milieux sociaux. Cherchons-les donc aussi, dans les récits qui mettent leurs existences en lumière.

Joseph Vernet a véritablement suscité un livre complet, une monographie qui restera initiale pour l'artiste et son temps : c'est le livre de Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIIIe siècle* (1864),

où l'auteur a pu, grâce au « Livre de vérité » et aux documents d'Avignon, raconter presque jour par jour la vie de son personnage. Ajoutez que les entours sont admirablement sus, pénétrés, racontés, et que le sens critique est très judicieux, non affaibli par la sympathie, résistant même aux alliages de théories. Le livre qui vint ensuite, *Joseph, Carle et Horace Vernet*, d'Amédée Durande, est surtout intéressant par la correspondance étendue d'Horace Vernet qui y figure. Puis, cherchez les appréciations de Charles Blanc, dans l'*Histoire des peintres*, d'Alfred de Musset, de Gustave Planche, de Théophile Gautier, etc., dans nombre de comptes rendus des Salons, et vous arriverez au beau livre illustré de M. Armand Dayot, qui ajoute aux travaux de ses devanciers nombre de documents inédits. Ne négligez pas non plus la pittoresque préface où M. Maurice Guillemot dit finement ses critiques et ses préférences en tête du catalogue de l'exposition du quais Malaquais.

Les plus heureux tableaux de Joseph Vernet, ceux qui donnent la nature à contempler et à respirer, ceux qui font revivre l'heure lumineuse et charmante qui les créa, ce sont les petites toiles d'impression directe, telles que la *Vue du pont et du château Saint-Ange*, et surtout la *Vue du Ponte-Rotto*, où tout est en accord délicieux, où la lumière argente le sol, les eaux, les pierres. La légèreté atmosphérique, la vie frissonnante des choses sont perpétuées par ces pages délicates.

Dans la plupart de ses compositions agencées à grands renforts de notes, fabriquées à l'atelier, Joseph Vernet se désigne lui-même comme le sous-ordre de Poussin et de Claude Gellée. Il emprunte au premier, avec une adresse de pasticheur, ses figures doucement colorées dans l'ombre. Du second, il imite les constructions, il s'essaie à reprendre l'éclairage, cette lumière d'un ton saur qui surgit aux horizons comme une clarté dorée de lampe, mais il n'a pas même cette douceur et cette chaleur, il distribue des lueurs fausses, il peint de

grands ciels creux et blafards, il dessèche les verdures, ne réunit pas les choses d'une même enveloppe aérienne. Il se retrouve, par une grâce singulière, peintre des clairs de lune, des nuits de velours bleu, des silhouettes de pêcheurs au bord des eaux scintillantes. Il est, enfin, un très ingénieux rassembleur de figures à la façon des dessinateurs de son temps, et presque tous les premiers plans de ses *Ports de France* sont d'une amusante mise en scène. Mais j'en reviens toujours à l'exquise vue du Ponte-Rotto, par laquelle il inscrit réellement son nom dans l'histoire du paysage et se montre, de façon irrécusable, le précurseur de Corot à ses débuts italiens.

Le second des Vernet, Carle, fils de Joseph, a jusqu'à présent toujours été classé le dernier. Lui-même, sur son lit de mort prenait ainsi sa place : « Je ressemble au grand dauphin : fils de roi, père de roi, jamais roi ! » Le temps, sans ratifier les royautés ainsi attribuées, ne sera pas aussi inclément à Carle Vernet.

C'est un mauvais peintre, sans aucun doute, et, ici, il annonce inexorablement son fils Horace : tous deux sont durs, métalliques, leur forme est sans grandeur, et leur coloris est du coloriage. On peut s'en convaincre par la *Bataille de Marengo*, les tableaux de chasses et de courses de Carle Vernet, par le *Tsar Nicolas*, la *Revue du Carrousel*, *Intérieur d'un atelier*, etc., d'Horace Vernet. Si tous deux ont le goût du vrai, s'ils ont, comme peintres de batailles, apporté une nouveauté documentaire et stratégique, leur mise en œuvre est toujours pauvre, sans beauté dramatique, sans expression émouvante.

L'œuvre de Carle n'est pas là : elle est dans ses caricatures, dans ses dessins, dans les neuf volumes in-folio de lithographies conservés au Cabinet des Estampes, et dont il y a un résumé à la présente exposition. Là, l'imagier est dans la tradition des peintres de mœurs, des observateurs de modes, des manies, des passions du jour. Il garde pour ceux qui viendront après lui les allures vivantes d'un temps, les sil-

houettes des incroyables et des merveilleuses, il est le portraitiste des chevaux de courses, il rassemble les petits métiers des rues de Paris, il fait de l'histoire à sa façon, et il est meilleur historien que lorsqu'il entreprend solennellement de représenter la matin de la bataille d'Austerlitz.

Au moins, Carle Vernet n'a pas insisté comme son fils Horace, qui fut certainement le plus célèbre et le plus glorieux de la dynastie. Malgré Sainte-Beuve, qui a plaidé, à propos de celui-ci, la cause du naturel français, il n'a pas chance de rester représentatif. L'auteur des *Lundis*, si ingénieux et éloquent pour raviver et remettre en honneur les œuvres qui vont s'éloignant et s'effaçant, n'a pas assez distingué entre l'homme et l'artiste. Horace Vernet a probablement toutes les qualités qu'il dit, l'homme apparaît loyal, bon et plaisant. Mais il a voulu exprimer ces qualités par la peinture,et le don du peintre lui manquait ! La *Barrière Clichy* et le portrait du *Frère Philippe* ne sont des œuvres possibles

que par comparaison. Horace Vernet, qui avait commencé par la lithographie, en apprentissage chez son père Carle, aurait mieux fait de s'en tenir aux feuilles volantes agrémentées de légendes joviales. Ainsi sa Revue dans la cour du Carrousel n'avait pas besoin du grand étalage de la peinture pour exprimer une suffisante philosophie de la guerre, avec son soldat, privé d'un œil et d'une jambe, qui remet un placet à Napoléon en arrêt devant ce débris humain.

VII

GOYA[1]

§ I. — LES CAPRICES

10 avril 1896

Ici, galerie Moline, dans cette petite boutique demi-claire, où il nous a déjà été donné de passer des heures en compagnie de la foule, réelle et étrange, animée par Constantin Guys, où nous avons pu nous reposer parmi les intimes paysages, les cours de vieilles maisons provinciales, les barques rentrées au port, vues par le fin regard d'Hervier, nous pouvons aujourd'hui assister au déploiement d'images des cauchemars de Goya. En pleine agitation d'au-

[1] Préface du catalogue de l'exposition des *Caprices* de Goya, galerie Moline, rue Laffitte, du 15 avril au 15 mai 1896.

jourd'hui, au bruit de la ville moderne, parmi l'agitation préoccupée des passants, c'est un retrait d'histoire et de rêve où l'art vit sa vie prolongée, où la pensée dit sa présence permanente.

Ce n'est ni une biographie de Goya, ni une étude de son œuvre qui peuvent être improvisées en tête de ces pages de catalogue, pour présenter une exposition vite résolue, vite organisée. Le hasard des trouvailles, qui sert si bien celui qui cherche, a mis M. Moline en possession d'un exemplaire des *Caprices* où il y a soixante-quinze pièces sur quatre-vingts en un état parfait, à ravir les difficiles amateurs d'estampes. Ce sont ces soixante-quinze pièces qu'il expose, qu'il veut montrer à tous ceux qui auront le goût de les voir, et c'est de cette idée d'exposition rétrospective alternant avec les expositions d'artistes vivants qu'il convient de le féliciter : surtout lorsque l'artiste évoqué est Goya, dont l'œuvre ne court pas les rues, n'est guère visitée, chez nous, que par les travailleurs du Cabinet des Estampes. Il est probable, cette

fois, qu'il y aura une diffusion, que nombre de ceux qui entreront dans la petite salle garderont une sensation et se feront un jugement. Au dehors, il voudront savoir davantage, ils s'enquerront des écrits sur Goya, et ils liront, non pas, peut-être, les premières pages publiées sur l'artiste, sans signature, dans le *Magasin Pittoresque* de 1834, avec la reproduction sur bois de trois planches des *Caprices*, les nos 1, 39 et 51, mais l'étude initiatrice de Théophile Gautier, la complète biographie de M. Charles Yriarte, et les récents chapitres, très sûrs, et très artistes, de M. Georges Lecomte, dans son *Espagne*. Ils pourront aussi faire facilement l'acquisition de l'étude biographique et critique de M. Paul Lefort, laquelle contient un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Goya.

Pour commencer, s'ils veulent essayer de trouver l'explication dominante des soixante-quinze estampes qu'ils ont sous les yeux, qu'ils aillent tout droit, — après avoir regardé la planche 1, qui est le

profil vivant, intelligent, épieur, réfléchi, de Goya lui-même, profil enfoui entre le grand col, la grosse cravate, et le lourd chapeau poilu, — qu'ils aillent tout droit, dis-je, à la planche 43, qui est la véritable porte par laquelle on peut entrer dans cette série d'observations et de vérités enfouies sous le fantastique, recélées sous les lignes fermes et les formes claires où s'expriment les mystérieux sous-entendus, les confidences secrètes.

C'est encore le portrait de Goya qui est tracé sur cette planche 43, mais un Goya de visage invisible, tombé au sommeil, accoudé, endormi sur une table. L'homme est bien présent, bien réel, et, auprès de lui, un chat familier, très éveillé, les yeux transparents, lui tient compagnie, semble veiller sur son repos, attendre qu'il se ranime. Au-dessus et autour de l'homme, l'air est empli du vol silencieux et velouté des oiseaux de nuit : des grandsducs, des hiboux, des chouettes, des chauves-souris battent l'air de leurs ailes duveteuses, apportent l'obscurité de leur

plumage dans la lumière du crépuscule, éclairent la nuit qui commence de leurs yeux brillants comme des lanternes, frôlent le dormeur de leurs coups d'éventails de vampires. C'est l'essaim des songes, l'apparition des monstres discrets qui vivent dans les ténèbres, qui errent dans l'ombre comme les instincts obscurs au fond ténébreux des âmes. L'une de ces bêtes nocturnes, qui présente un crayon à l'artiste, lui demande de retracer toutes les scènes de cauchemar et toutes les formes du rêve.

L'artiste a pris le crayon, et il a dessiné les quatre-vingts pièces des *Caprices* qui ont été publiées, et deux autres qui sont restées inédites. Mais avant de quitter cette pièce 43 : *El sueño de la razon produce monstruos* (Le sommeil de la raison enfante parfois des monstres), apprenons encore que l'explication manuscrite des pièces des *Caprices* attribuée à Goya porte ceci pour cette pièce significative : « La fantaisie, sans la raison, produit des monstruosités ; unies, elles enfantent les vrais artistes et créent des merveilles. » Là, apparaît nette-

ment l'attitude de Goya, son ironie secrète, le désir légitime de pouvoir s'exprimer à l'encontre du roi, des ministres, des courtisans et de l'Inquisition. Malgré sa ruse et ses précautions, il est en vérité merveilleux d'audace, et il lui fallut avoir une bien nette perception de la sottise de tous ces gens pour qu'il se risquât ainsi, masqué, simulant la fantaisie, la folie artiste, mais le masque si transparent ! la fantaisie si froidement cruelle ! la folie si passionnée, si éloquente ! celle d'un Hamlet au château d'Elseneur.

Son coup de maître fut d'offrir ses planches au roi Charles IV qui les plaça immédiatement à la Chalcographie du musée de Madrid. Elles devinrent ainsi pièces officielles, œuvres d'art nationales. Ce dut être un beau spectacle, au soir de ce jour-là, que la face sérieuse et fine de Goya s'animant de malice et de rire lorsqu'il fut rentré chez lui après cette réussite, mais il fut seul à se voir ainsi, dans le miroir où il put s'apparaître à lui-même.

Aujourd'hui, les *Caprices* restent un

beau et terrible ensemble, à la fois œuvre d'art et d'histoire. Le dessin est grèle et gauche parfois, certaines oppositions sont sans nuances, mais le plus souvent ce sont de souples corps vivants, des faces extraordinaires de grimaces, de déformations, d'animalité, et aussi de vérité simple. Les amateurs de gravures ont de quoi se réjouir par l'équilibre, l'inattendu, la science de presque toutes ces compositions, la création d'effets superbes de clarté, de nuit, de clair-obscur, les nuancements de gris infinis obtenus par les lavis gradués de l'aquatinte. Les avides de vérité humaine ne manqueront pas non plus cette occasion d'études variées des tares communes, des fleurissements de vices pareils à des érosions maladives, des plaies morales et sociales qui enfièvrent, anémient, rongent l'organisme, et apparaissent ici par des traits exacts et des déformations, des signes non équivoques de décrépitude et de mort.

Tout est exprimé par de la satire d'actualité, et chaque planche a évidemment

son histoire. Cette histoire est facilitée par les annotations d'un anonyme, publiées par M. Paul Lefort, quant aux personnages qui ont inspiré ces pamphlets cruellement burinés, et elle l'est davantage encore, pour la signification générale, par les annotations attribuées à Goya.

Les unes soulignent en phrases faussement ingénues les ridicules, les présomptions, les cruautés de personnages qui sont des fonctionnaires, des généraux, des moines, ou les premiers venus vicieux et intéressés. D'autres découvrent mieux encore l'esprit apitoyé de l'homme qui a vu tant de terribles scènes et qui les a comprises. Telles réflexions sont véritablement émouvantes. La pièce 23, par exemple : *Aquellos polvos* (Cette poussière...), premier mot d'un proverbe espagnol : « Cette poussière produit cette boue », et la pièce 24 : *No hubo remedio* (Il n'y eut pas de remède), — deux femmes, la même femme peut-être, ici jugée, là montée sur un âne, promenée dans la foule par les alguazils « Cette sainte personne, dit l'annotation,

ils la persécutent à mort... Après avoir écrit sa vie tout au long, ils la promènent en triomphe. Certes, elle a mérité tout cela, mais s'ils pensent lui faire honte, c'est temps perdu... on ne fera pas rougir qui n'a pas de vergogne. » Regardez ensuite l'attitude inerte de la patiente, sa face envahie de stupeur, et admirez comment Goya a manifesté l'inconscience.

De même, en marge de la gravure 22 : *Pobrecitas !* (Pauvres petites !), où deux prostituées sont conduites en prison, il est dit : « Qu'on les envoie plutôt coudre, celles-là dont la vie est si décousue. Qu'on les enferme... elles ont bien assez circulé comme cela... seulettes. »

Et enfin, sur l'admirable planche 34 : *Las rinde el sueño* (Elles sont rendues de sommeil), où quatre prisonnières dorment sur le sol, Goya aurait écrit : « Qu'on ne les réveille pas ! Le sommeil est peut-être l'unique bonheur des misérables. »

Mais il suffit d'avoir éveillé l'attention des visiteurs et il faut les laisser examiner à leur guise ces soixante-quinze planches,

et trouver à loisir les explications de ces rébus où s'agite et se contorsionne toute une société de vieillards, d'enfants, de roués en quête d'aventures, de bandits de toutes manières, de sorcières, de proxénètes, de belles jeunes femmes, tout un monde permanent, encore bien vivant, à la fois observé dans le présent et annoncé dans l'avenir par l'observateur visionnnaire Francisco Jose Goya y Lucientès.

§ II. — LES RESTES DE GOYA

19 juin 1899.

Nous avons appris, ces jours-ci, par un fait-divers, quelle aventure est arrivée aux restes de Goya, le grand artiste de la *Tauromachie* et des *Caprices*, des *Proverbes* et des *Malheurs de la guerre*. Les Cortès avaient voté en 1888 la construction d'un magnifique tombeau à San Isidro de Madrid, et il ne s'agissait plus que de convier le funèbre locataire à venir habiter ce logis

définitif. L'affaire n'allait pas toute seule, et même elle a failli ne pas aller du tout. Goya, en effet, n'a pas toujours été considéré par le pouvoir espagnol comme un artiste national. Sa terrible verve, mise au service de l'esprit le plus philosophique, le plus hardi, lui attira de tels avertissements qu'il se vit obligé de passer la frontière. Au moment du retour de Ferdinand VII, en 1814, le roi fit savoir à l'artiste qu'il avait mérité l'exil, et même le garrot, et quoique l'affirmation de la bienveillance royale accompagnât ces remarques menaçantes, Goya préféra le séjour de la France à celui de l'Espagne, et quitta Madrid pour Bordeaux.

C'est là qu'il vécut, au milieu de la colonie des proscrits espagnols. C'est là qu'il put mener à bien ses derniers travaux, des tableaux de genre, des miniatures, des portraits, les quatre grandes lithographies des *Courses de taureaux*. C'est là qu'il mourut, en 1828, âgé de quatre-vingt-deux ans.

C'est donc là aussi qu'il fut enterré, et

c'est là que M. Alberto Albinana y Chicote, professeur à l'École royale d'architecture de Madrid, représentant le gouvernement espagnol, est venu demander à la terre française de lui rendre l'homme considéré enfin comme grand homme par ses concitoyens, après soixante-dix années pendant lesquelles Goya a conquis sa gloire et pris sa vraie place, à la suite de Velasquez.

La France fut à cette première et grande réparation.

Ses écrivains, ses critiques, ont, pour leur part, étudié et révélé le maître aragonais. L'article de Théophile Gautier dans le *Cabinet de l'amateur*, en 1842, est resté célèbre. « De ce moment, dit un savant biographe de l'artiste, M. Paul Lefort, commença la recherche des productions gravées de Goya; on les étudia avec passion, et chaque jour a vu s'accroître cette admiration que leur avait conquise du premier coup leur saisissante étrangeté. » La France devait donc aider à la consécration définitive, et elle n'avait

qu'à ouvrir à l'envoyé espagnol le sépulcre de Goya.

C'est ici que l'histoire devient, il est permis de le dire, d'un comique macabre, et que la conclusion est bien celle qui convient au terrible satiriste de la gloriole humaine, à celui qui gravait de son burin le mot suprême de néant : *Nada*, après tant de contorsions et de crimes.

Qui trouvait-on, en effet, dans le tombeau de Bordeaux ? Non pas Goya, non pas *un* Goya, mais *deux* Goya, — deux squelettes et une seule tête !

Choisissez. A qui ce corps ? Et celui-ci ? A qui l'unique tête au rire effrayant ? Rien, pas un signe qui établisse lequel de ces deux personnages a droit à la visite de l'envoyé espagnol, au train de luxe, au sleeping-car où il pourra continuer à dormir son sommeil éternel, à l'arrivée solennelle, aux drapeaux, aux discours, aux cérémonies, au monument de San Isidro, aux honneurs définitifs !

L'envoyé espagnol, M. Alberto Albinana

y Chicote, professeur à l'École royale d'architecture de Madrid, eut beau interroger ces deux squelettes et cette tête, il ne put en tirer aucune réponse. Toujours l'immobilité, le silence, les trous noirs des yeux, le rictus de la bouche. Toute l'assemblée des Cortès aurait été présente, et le conseil des ministres, et la reine, que l'entrevue se serait passée de même façon. Où l'on ne cherchait qu'un mort, on en trouvait deux, ou tout au moins un et trois quarts, et ce mort, et cette fraction de mort se refusaient à renseigner le représentant de l'Espagne, à lui dire si cette tête avait pensé l'œuvre, et quelle main l'avait exécutée.

Goya était enfermé dans le même tombeau que Martin Goicocchea, ancien maire de Madrid, proscrit réfugié à Bordeaux, mort en la même année 1825 que l'artiste. Pour être bien certain d'avoir Goya, il fallut emporter aussi Goicocchea.

En même temps que Goya, Goicocchea connaîtra la somptueuse demeure de San Isidro. Et qui sait si, par une ironie dernière, ce n'est pas la tête de Goicocchea

qui triomphe seule, pendant que le crâne de l'homme de génie roule on ne sait où, comme les crânes inconnus du cimetière d'Elseneur qu'interroge Hamlet.

Si Goya s'était fait jeter à la fosse commune, comme Lamennais, il aurait donc fallu conduire en Espagne toute la foule des morts, ou bien se résigner à laisser le mausolée vide, avec une inscription et un buste, ce qui vaut, ma foi, tout autant. Mais on a voulu Goya, et on l'a, tout entier ou fragmenté. Pour ce résultat, les négociations durent depuis 1877. C'est la présence des deux corps qui a retardé le transfert, et il a fallu, ces jours-ci, un ordre royal pour décider que le proscrit et le peintre resteraient ensemble, dans l'impossibilité où l'on était de distinguer entre leurs os et leurs poussières.

Ce dernier chapitre de la biographie de Goya n'est-il pas comme une dernière planche des *Caprices ?* N'est-ce pas Goya lui-même qui lance cette publication posthume ? On le croirait, en songeant à l'homme dont nous connaissons, tracé par

lui-même, le profil vivant, sarcastique, attentif, prudent, en songeant à l'œuvre où passent tant de songes et de monstres, où tant de mépris se dissimule sous l'observation ingénue et sous la malice des rébus que sut si bien flairer le roi Ferdinand VII.

Je ne sais ce que dira l'orateur chargé d'accueillir dans San Isidro le cercueil qui contient les deux morts, mais il lui suffirait peut-être de lire les quelques phrases fameuses prononcées par Bossuet : « La mort ne nous laisse pas assez de corps pour occuper quelque place, et on ne voit là que les tombeaux qui fassent quelque figure. Notre chair change bientôt de nature, notre corps prend un autre nom : même celui de cadavre, dit Tertullien, parce qu'il nous montre encore quelque forme humaine, ne lui demeure pas longtemps. Il devient un je sais quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue, tant il est vrai que tout meurt en lui, jusqu'à ces termes funèbres par lesquels on exprimait ses malheureux restes. »

C'est pour Madame que Bossuet trouvait

ces accents d'oraison funèbre, mais ils sont valables pour Goya, pour Goicocchea, — et pour tout le monde.

VIII

L' « ATELIER » DE COURBET

25 avril 1899.

La collection Desfossés, dont l'exposition et la vente auront lieu aujourd'hui et demain, la collection Doria, dont l'exposition et la vente auront lieu du 2 au 9 mai, vont faire reparaître en pleine lumière un grand nombre de belles productions de l'art de notre siècle. Dans la collection Doria, il y a soixante-dix tableaux de Corot, dix tableaux de Daumier, des œuvres de Delacroix, Barye, Millet, Rousseau, Courbet, Jongkind, et de ces petits maîtres durables, Cals, Tassaërt, Boudin, et des modernes déjà consacrés, Manet, Degas, Monet, Renoir, Pissarro... Je ne puis énumérer tous les noms du catalogue des peintures,

je ne puis que faire une allusion au catalogue des aquarelles, pastels, dessins, gravures. L'important est de dire que cette dispersion sera un événement considérable qui fera constater pour certaines périodes la pénurie du Louvre et du Luxembourg. De la collection Desfossés, il en va ainsi : elle contient les mêmes noms, avec ceux de Carrière, Cazin, Raffaëlli, Besnard, etc.

Il est certain que nous ne pouvons songer à retenir en France toutes les œuvres caractéristiques de notre époque et de notre art qui vont être mises aux enchères. Il faut nous résigner à nos séries incomplètes, et au départ pour les collections et les musées d'Europe et d'Amérique de tant de belles pages, qui nous vaudront, d'ailleurs, une glorieuse renommée. Cela dit, s'il faut concentrer notre effort sur une seule de ces œuvres, si nous voulons essayer de garder par devers nous, au Louvre, la peinture qui doit nous paraître, entre toutes, indispensable pour représenter un moment significatif de

notre histoire, c'est, bien plus qu'à la charmante *Toilette* de Corot, à l'*Atelier* de Courbet que doivent aller nos préférences.

Cet *Atelier* de Gustave Courbet peut être considéré par tous comme une page capitale des annales peintes du dix-neuvième siècle. Je ne crois pas que sur Courbet, en ce moment et à ce propos, quelqu'un ait la pensée de vouloir une polémique. Pour ma part, je déclare que je n'y songe pas, que j'écarte toutes les discussions théoriques, tous les manifestes pour et contre le réalisme. Il s'agit d'une admirable *peinture*, et d'une admirable peinture *moderne*, d'un caractère de naïveté (je prends le mot dans son beau sens de franchise, d'expression directe), de force, de vie, qui n'a pas, en un certain sens, d'équivalent. Tout le monde pourrait se mettre d'accord sur ce qui est ici l'essentiel, sur la beauté imprévue, nouvelle, moderne, j'y insiste, de cette peinture qui reste néanmoins traditionnelle, classique à tant d'égards.

Lorsque cette grande œuvre sera au Louvre, où elle prendrait un accent et une

assurance que l'on peut prédire sans crainte, on verra par elle et par l'*Enterrement d'Ornans* (qu'il serait grand temps de retirer du couloir où on le voit à peine pour le mettre à sa vraie place, dans la salle de l'École française), on verra, dis-je, quel grand artiste fut Courbet, et comment il est un des rares, en notre pays, de notre temps, à posséder des qualités de vision et d'exécution que nous admirons chez les plus grands peintres des écoles étrangères. Nous avons eu les plus hauts talents, les plus admirables poètes, les plus délicieux rêveurs, et nous nous réjouissons de cette variété. Mais achevons de faire à Courbet la place qui est la sienne, celle qui serait inoccupée sans lui, et reconnaissons qu'il a vu et exprimé le caractère historique, humain, général, de la réalité immédiate qu'il avait sous les yeux.

Il faudrait décrire l'un après l'autre les cinquante personnages que contient l'*Atelier* de Courbet, depuis les amis de l'artiste, Baudelaire, Proudhon, Champfleury, Bruyas, jusqu'aux personnages allégori-

ques, l'ouvrier, le braconnier, l'Irlandaise, le vieillard survivant de la Révolution, toute cette société rassemblée d'un esprit si ingénu et représentée d'une si vive maîtrise. Pour la femme nue qui est au centre de la composition, auprès du peintre, elle rassemble toute la lumière par sa chair splendide, elle est pétrie de clarté dorée, elle prend place, de toute sa grâce et de toute sa force, parmi les créations immortelles de la peinture.

Souhaitons qu'un accord se fasse entre l'administration des Beaux-arts et les collectionneurs, que la Société des Amis du Louvre s'émeuve, et que demain, ce chef-d'œuvre soit adjugé à la France[1].

[1] Le chef-d'œuvre n'a pas été acquis par le Louvre, mais il est resté en France, chez Mme Desfossés.

IX

THÉODORE CHASSÉRIAU

16 janvier 1898.

On s'est décidé enfin, vingt-six ans écoulés, à déblayer le terrain du quai d'Orsay occupé par les ruines de la Cour des Comptes. On a bien voulu croire que le temps était venu de faire disparaître les poutres descellées, les pierres noircies par l'incendie, de jeter bas l'enseigne calcinée de la guerre civile.

Les ennemis de l'architecture moderne n'étaient pas sans regarder avec complaisance les lignes déchiquetées, les surfaces usées, les couleurs superbes qu'affectait la ruine du monument autrefois banal. Et ceux qui ont pénétré à l'intérieur de la carcasse de pierre ont gardé un curieux sou-

venir de leur excursion. Le vent et les oiseaux avaient apporté là des graines de toutes sortes, et c'était, dès le mois de mai, un inextricable fouillis d'arbustes et de plantes pariétaires. Les hautes herbes et les fleurs des champs couvraient partout le sol. Les arbres poussaient dans tous les escaliers et à tous les étages, leurs branches sortaient en fusées vertes par les fenêtres. Les légères plantes grimpantes, les lianes souples s'enroulaient aux colonnes, s'accrochaient aux interstices. Racines, feuilles, vrilles, chiendents, fougères, mousses, consolidaient le branlant édifice : la nature avait repris, peu à peu, cette place dévastée par la fureur des hommes.

On a écrit un volume qui est une nomenclature de botanique sur les variétés d'espèces végétales réunies entre ces grilles, dans ces jardins suspendus. C'est tout ce qui restera du palais hanté par les corneilles et les chats vagabonds. Vingt-six ans sacrifiés à ces jeux ont été estimés suffisants. On va démolir la ruine et construire une gare.

L'émouvant, c'est que, dans cette ruine, parmi cette folle végétation, ces libres oiseaux, il y avait un esprit captif, — l'esprit réfléchi et gracieux d'un artiste. L'escalier d'honneur de la Cour des Comptes avait été décoré, de 1844 à 1848, par Théodore Chassériau. Quatorze compositions donnaient à contempler des figures héroïques et graves : le Silence, la Méditation, l'Etude, la Justice, la Loi, la Force, l'Ordre, le Commerce, la Paix, la frise des Vendangeurs, la frise des Guerriers. L'incendie dévasta cette œuvre, puis sévirent les saisons, le soleil, le vent, la pluie, contre ce qui restait de vivant aux murailles de la ruine.

Il semble que le mauvais sort ait poursuivi le peintre mort à trente-sept ans, et qu'il lui ait été interdit de donner sa mesure. Il a deux toiles au Louvre, le *Tepidarium*, la *Suzanne au bain*. D'autres œuvres sont à Saint-Merry, à Saint-Roch, à Saint-Philippe-du-Roule ; et encore, dans des musées et des églises des départements, à Clermont-Ferrand, à Avignon, au Havre

à Bagnères-de-Bigorre, à Poitiers, à Orléans, à Montauban, à La Rochelle, à Saint-Jean-d'Angély, à Souillac, à Marcoussis; enfin dans la famille du peintre, et chez des amateurs.

On ne peut donc, sans recherches et sans voyages, se faire une idée bien complète de la production de Théodore Chassériau. Même pour ce qui semblerait devoir être facilement visible, les difficultés sont grandes. J'ai essayé d'apercevoir les peintures de la Vie de Marie l'Égyptienne, à Saint-Merry. C'est une entreprise fort ardue. On ne devine pas grand'chose dans la chapelle étroite, sans recul possible, et fort obscure. On aperçoit surtout la moisissure du temps, la lèpre qui envahit l'œuvre. Toutefois, dans cet effondrement, une figure m'a paru charmante : Marie l'Égyptienne, debout à l'entrée du temple, frappée de stupeur, rigide, mince, simple et élégante.

Une intelligence d'artiste apparaît dans ces œuvres, comme elle apparaît dans les lettres, dans les carnets, dans les souvenirs

publiés par MM. Aglaüs Bouvenne et Valbert Chevillard. On devine que Chassériau a souffert, pendant toute la durée de sa courte existence, entre Ingres et Delacroix, qui avaient violemment envahi l'art et s'y étaient emparés de deux domaines royaux. Chassériau errait mélancoliquement sur les confins de ces provinces ennemies, ayant eu le courage de se séparer de son maître Ingres, et irrité de l'opinion qui le considérait comme attiré par Delacroix.

Il n'en était pas moins, avec la science et le charme de son talent, un peintre très distingué qui paraissait s'acharner à vouloir réunir ce qu'il est convenu d'appeler le dessin d'Ingres et la couleur de Delacroix, lesquels furent tous deux, en réalité, dessinateurs et coloristes, chacun à sa manière. Chassériau, lui, eut une vocation de peintre très affirmée, mais traversée par des courants contraires, gênée à chaque instant par la pensée des formules établies, par la fausse nécessité des programmes. C'est un réfléchi qui paraît sûr de ce qu'il

voit et de ce qu'il dit, et qui laisse une œuvre incertaine.

Ingres, qui était volontiers hyperbolique, lui avait prédit un avenir incomparable, le jour où il appelait tout le monde à venir voir une merveille de son élève, une étude d'après nature menée à bien : « Venez voir, messieurs, venez voir, cet enfant-là sera le Napoléon de la peinture. » Après cela, Chassériau est mort trop tôt, à trente-sept ans, à mi-côte, pour que la prophétie pût se réaliser, et il est toujours bien difficile de dire si un artiste a perdu ou gagné par le fait d'une carrière ainsi interrompue.

On ne saurait dire s'il serait monté aux sommets, on a des doutes, mais on sait son âge, ses travaux, son esprit, et son nom et son œuvre restent dans le souvenir avec la mélancolie des destinées incomplètes, dorées par un furtif rayon. Concluons qu'il fut un peintre savoureux, une fine et inquiète intelligence, ardente à vouloir concilier la nature qu'il découvrait et les notions qui lui avaient été apprises. Nous

savons encore, par sa correspondance, par des témoignages contemporains, qu'il fut vif, affectueux, brillant causeur, admirateur des beaux chevaux, amoureux des belles femmes. Il est mort jeune, et il semble avoir vécu.

C'est son œuvre qui a la malechance, savante et hésitante, dispersée, frappée de destruction dans sa partie la plus importante. On aurait dû, au lendemain de l'incendie, avoir quelque pitié des fragments non atteints par la voracité des flammes. Mais l'inertie véritablement stupéfiante qui est notre caractéristique depuis un siècle, s'est prouvée là comme ailleurs. On a tout laissé perdre, alors que l'on pouvait sauver beaucoup. Il y a quelques années, il était encore possible d'enlever un fragment de la Guerre, les figures du Silence, de la Méditation, de l'Étude, de l'Ordre et de la Force, le groupe des Forgerons, un fragment des Captives, la frise des Guerriers, le panneau du Commerce, un groupe de la Paix, une Océanide.

Aujourd'hui, que reste-t-il de tout ce

passé? Quelques fragments encore, dit-on. On ne les a pas vendus l'autre après-midi, avec les rampes d'escalier et les chapiteaux de colonnes. Ces jours-ci, ils seront mis aux enchères. Il est du devoir de l'État de se présenter, quel que soit le retard, et il est demandé ici à M. Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts, de réparer, autant qu'il se pourra, le crime artistique de ses prédécesseurs. Il n'y aurait qu'une silhouette de figure, qu'un visage expressif à retirer de ces ruines et à placer au Louvre, qu'il ne faudrait pas manquer à ce devoir. S'y refuser, ce serait tuer encore une fois l'œuvre défigurée par l'incendie, achevée par l'indifférence des hommes, aussi cruelle et meurtrière que le feu.

X

LOUIS FRANÇAIS

30 janvier 1898.

Les amis et les admirateurs de Louis Français, mort le 8 mai 1897, ont résolu d'élever un monument au peintre à Plombières, sa ville natale, et ils ont organisé, dans ce but, une exposition à l'École des Beaux-Arts.

C'est un modeste et juste dessein de vouloir consacrer ainsi dans cette région des Vosges d'où il est parti, le nom d'un artiste qui se lie à l'histoire de la génération de 1830 et au groupe des paysagistes commandés par Paul Huet, Cabat, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Diaz, Corot. On a, de même, consacré à l'Isle-Adam la mémoire de Dupré, et celle

de Corot à Ville-d'Avray. Je ne crois pas que Rousseau et Diaz aient été l'objet de pareil hommage sur quelque point de la lisière de la forêt de Fontainebleau. Ils auraient tous les droits à cette perpétuation, de même que Millet à Gréville, Courbet à Ornans, Daubigny aux bords de l'Oise. Malgré la surabondance des statues, il faut admettre ces monuments, à la condition qu'ils soient simples, que le buste soit de bonne sculpture, et que l'on puisse lire, à la suite d'un nom et de deux dates, l'énoncé d'une œuvre significative.

Quoique Louis Français n'ait pas été un artiste de premier plan, de grande envergure, comme certains qui viennent d'être nommés, sa vie tout entière donnée à l'art et son œuvre où se trouvent des pages charmantes valent qu'un hommage lui soit rendu au coin de terre où il est né. Ceux qui visiteront les salles où son œuvre a été réunie, s'ils n'emportent pas l'impression d'une suprême maîtrise, d'une prise de possession absolue de la nature, de la vie, se feront toutefois une très douce et très

réconfortante idée de l'existence du disparu, cette longue existence vouée au voyage, à la contemplation, à l'admiration de la beauté de l'univers.

La sœur et le beau-frère de l'artiste, M. et Mme Girardin, ses amis, MM. Alfred Hartmann et Aimé Gros, ses biographes et critiques, MM. Henri Dumesnil et Émile Michel, ont fourni les plus intéressants détails au rédacteur de la notice du catalogue, M. Georges Lafenestre. Louis Français était né en 1814, dans la vallée de Plombières. Après une enfance paysanne, il venait gagner sa vie à Paris, en 1828, « avec trois écus en poche et des souliers neufs ». L'enfant de quatorze ans, placé, aux appointements de dix francs par mois, chez Mercier, libraire de la place de la Bourse, puis chez son successeur Paulin, connut là les rédacteurs du *National*, attira l'attention et la sympathie de Carrel. C'était tout un milieu d'intelligence et d'ardeur qui revivra complètement dans un prochain livre d'Henry Leyret, où l'é-

crivain pourra noter ce détail que le jeune Louis Français prit part, comme casseur de réverbères, aux journées de 1830.

Après, c'est un séjour à la manufacture de Choisy-le-Roi, où l'on essayait de faire revivre l'art des verriers, puis un nouvel emploi de commis à la *Revue des Deux Mondes* qui venait de naître, encore un retour à Choisy, et enfin, à vingt ans, une brave entrée dans la vie, comme dessinateur et illustrateur, sous les auspices de Jean Gigoux qui venait d'ouvrir un atelier. C'était le temps des gravures sur bois du *Magasin Pittoresque* et des éditions romantiques de *Gil Blas*, *Paul et Virginie*, la *Chaumière indienne*, *Roland furieux*, *Don Quichotte*, etc. Louis Français dessina, dans ces livres et dans nombre d'autres, des frontispices, des initiales, des culs-de-lampe, des encadrements : ainsi, les quarante initiales de la *Flore* placée à la suite de la *Chaumière indienne*.

Ce fut l'apprentissage, la vie gagnée et libre. Entre temps, Français courait la ban-

lieue, essayait des études peintes. L'encouragement de Corot, dont il resta toujours l'élève et l'ami, décida de sa vocation. Il exposa au Salon de 1837, et depuis resta peintre paysagiste, à Paris, aux environs, en Italie, où il séjourna plusieurs années, en Suisse, à Hyères, dans l'Indre, à Honfleur, à Plombières.

Vous semble-t-il intéressant de rechercher quelques opinions émises sur Français au moment de l'apparition de ses tableaux ?

Thoré s'exprime ainsi dans son *Salon de 1844* : « Les deux paysages de Français sont en première ligne au Salon, avec ceux de Marilhat, de Corot, de Leleux et de Diaz... Français a beaucoup d'invention et de fantaisie, et un véritable sentiment poétique. »

Et Théophile Gautier, *Salon de 1861* : « Si jamais nom s'est ajusté avec précision à la personne qu'il désigne, c'est assurément celui de Français. Ce charmant artiste n'a-t-il pas un talent tout français,

plus que français, parisien ? Cela semble bizarre pour un paysagiste, et cependant, sans porter plus loin que Bougival ou Meudon son parasol et sa boîte à couleurs, M. Français a trouvé moyen de faire des chefs-d'œuvre de grâce, d'élégance et d'esprit ! »

Edmond About, lors de l'exposition des Beaux-Arts de 1855, est moins convenu que Thoré, moins nonchalant que Gautier : « Ses tableaux sont riants, ses paysages sont heureux, sa peinture est jolie fille. Il a plus d'habileté que de sentiment, son talent est plus facile qu'original, il produit trop et trop vite, ses tableaux sont trop courus, il gagne trop d'argent. Mais je n'ai jamais vu que de charmants tableaux de M. Français. Sa composition est presque toujours heureuse, sa couleur est toujours charmante. »

Enfin, Castagnary conclut de façon tout à fait dure dans sa *Philosophie du Salon de 1857* : « Ah ! monsieur Français, si la nature vous avait pris pour son unique confident, comme nous serions trompés

sur son compte, et comme nous la connaîtrions mal ! Vous ne voyez d'elle que sa superficie ; son côté intime et profond, son âme vous échappent. ».

Sur les trois cents peintures, aquarelles, dessins, de l'exposition du quai Malaquais, on peut vérifier ces critiques et suivre les pérégrinations de Louis Français. La promenade ne manque pas de charme. Le peintre, que trouble l'espace, est tout à fait agréable dans nombre de petites toiles où il montre l'intimité d'un jardin, d'un bord de rivière, d'une lisière de bois, d'un chemin. Il a des rencontres heureuses, telles que l'*Olivier du plateau d'Antibes*, où la légèreté argentée et grise du feuillage s'accorde avec la clarté bleuâtre et laiteuse d'un ciel méridional. Mais il a surtout excellé dans la représentation de la campagne parisienne, de paysages élégants et fleuris où il faisait figurer de petits personnages coquets très bien indiqués par des taches de couleurs jolies et justes.

Le modèle de ce genre serait la *Cam-*

pagne d'Eaubonne près Ermont, la maison bien enveloppée d'atmosphère, les murs clairs où passent les frissons de la lumière et de l'ombre, les êtres à la mode de 1855 réunis dans un jardin, causant, se faisant des révérences. Le grand charme des choses disparues est dans ce petit tableau et dans ses pareils, toutes ces petites figures sont vivantes, racontent une heure délicieuse de repos, de conversation. J'avoue que les verdures sont un peu épaisses, sans air, sans coloration de lumière, autour de cette gentille maison et de ces silhouettes spirituelles. On peut dire, sans crainte, que Français fait, presque toujours, les verdures trop vertes: il ne les mêle pas de l'air du temps et de la couleur de l'heure. Il n'avait pas bien regardé et compris les maîtres qu'il admirait et aimait, et il ne comprit pas davantage le beau mouvement de peinture impressionniste qui suivit le mouvement de 1830. Si j'en juge par la petite maison d'Eaubonne et par plusieurs études rapportées de Pompéi, Français était surtout un peintre d'architectures, de

paysages de pierre, il avait un sens de la petite exactitude, il avait gardé de son métier de fin illustrateur le goût du détail, plaçant toutes choses les unes auprès des autres, au risque de méconnaître la loi d'harmonie générale qui crée l'expression, et qui domine la peinture comme tous les autres arts.

XI

EUGÈNE BOUDIN

15 février 1883.

Ceux qui vont visiter les expositions de cercles, envahis par les essais d'amateurs, avec l'espoir d'y trouver parfois la sincérité de l'impression et la loyauté de l'exécution, ont toujours été arrêtés au passage par des toiles où la science d'observation, le sentiment de la nature sont affirmés avec une tranquillité heureuse qui surprend, au milieu des affichages de vieilles formules et des faciles effets fabriqués à domicile. Ces toiles, — des marines pour la plupart, — signées Boudin, reproduisent des états d'atmosphères, des jeux de lumière sur des plages et des rocs mouillés, des brumes en suspension, des

ciels brouillés, l'indécision des horizons marins, et aussi le mouvement des ports et des villages de pêcheurs, le pittoresque des jetées, des mâtures, le travail des chantiers, le départ et l'arrivée des barques.

On constate la justesse de ces notes, la saveur de cet air salin, mais à voir ainsi de loin en loin ces « paysages de mer », sans pouvoir se figurer quel ensemble ils forment, on en vient parfois à accuser l'artiste de monotonie, on lui adresse le reproche de ne savoir faire qu'un seul tableau. Il est heureux qu'une grande partie de l'œuvre de M. Eugène Boudin ait été rassemblée dans une salle d'exposition du boulevard de la Madeleine : le reproche tombe de lui-même, chaque chose vient se mettre à sa place, toutes ces notes forment au contraire un ensemble d'une rare variété.

On a l'impression, en passant devant ces cent cinquante peintures, d'un voyage que l'on ferait en vue de nos côtes de l'Ouest. Eugène Boudin l'a fait et refait, ce voyage, depuis le Finistère jusqu'au Pas-de-Calais. Les aspects du ciel, de l'eau, de la terre,

changent sans cesse, un catalogue est inutile devant ces pages où rien ne ment, où les verdures donnant aux nuages la réplique juste, l'assaut du roc par la lame, les ondulations de la vague qui vient mourir sur le sable des plages, le chaume, les tuiles d'une cabane, l'indication d'un costume, nous disent sans erreur sur quel point précis du littoral nous nous trouvons.

Eugène Boudin a longé les côtes bretonnes hérissées de rochers, les falaises normandes, les dunes artésiennes. Épris de la mer à toutes les heures et dans toutes les saisons, il s'est arrêté partout, a noté les aspects différents du même paysage. Il parcourt toutes les criques, tous les ports, toutes les embouchures de rivières. Il peint la vie et la solitude. Les drames qui se jouent entre les pierres et l'eau l'intéressent autant que le grouillement d'une ville maritime. Il est l'historien des formations d'alluvion, des flaques d'eau que laissent les grandes marées bien avant dans les terres. Il est aussi l'historien des bassins

encombrés de vaisseaux de haut bord, des docks débordants de marchandises. Il sait faire se dresser les falaises couronnées de verdures, il sait aligner les pierres d'un quai et dessiner, sur un ciel plein de brouillards et de fumées, les mâts, les poulies, les cordages, les madriers robustes et les enchevêtrements arachnéens du gréement d'un vaisseau. Il est plein de la poésie de la mer, il connaît toute la technique de la navigation.

Rien de ce qui se passe au bord des flots ne lui est étranger. Il voit et reproduit sur la toile le hameau tapi entre deux roches; il assiste au départ pour la pêche des bateaux solides, aux flancs bombés, aux voiles brunes et rapiécées, empesées de goudron; il les voit sortir par l'étroit passage, filer l'un derrière l'autre, semblables à un banc de poissons; il les regarde au loin s'éparpiller sur la mer houleuse; il est là quand ils reviennent à l'aube, chargés de poissons, dansant joyeusement sur les flots. Dans ses promenades, il prend avec émotion un croquis de la barque défunte,

déchiquetée par le roc, délavée par les pluies, échouée sur le sable, dont la carcasse fait songer au treillis des côtes d'un squelette. Il lave une aquarelle dans un pardon breton où les bonnets rouges des gas de Plougastel éclatent au milieu des coiffes dentelées et des robes de religieuses des femmes. Il note au pastel un état du ciel et de la mer.

Puis il arrive, avec son attirail de peintre marin et paysagiste, sur une plage où Paris est en villégiature. Il s'installe tranquillement au milieu du high-life et reproduit les costumes à la dernière mode, s'enlevant en taches vives sur un ciel gris et une mer glauque, il profile une Parisienne sur un cap écroulé.

Où y a-t-il là de la monotonie? N'est-ce pas la condition suprême d'un art de ce genre que l'artiste connaisse à fond les êtres et les choses au nom desquels il veut parler, le milieu dont il veut surprendre et exprimer la vie? L'étude suivie, attentive, d'une race et d'une nature vaut plus

que les anecdotes poursuivies à travers le monde et tous les bavardages ethnographiques. Laissons de côté le génie et sa divination. Les allées et venues des habitants, le travail et les mœurs, la boutique, l'atelier et le lieu de plaisir, le jardin et le champ sont, en pays étranger, pour être pénétrées comme la syntaxe et les tournures usuelles de la langue. Il faut une lente initiation, un long séjournement, le pli de l'habitude. Alors seulement on peut connaître et expliquer ses entours, entendre leur langage et le traduire. C'est ainsi que Boudin connaît la surface des objets et en dégage le sens, établit entre eux un accord parfait, leur assigne leur vraie place dans l'ensemble, empêche leurs couleurs de détonner dans l'orchestration de ses tableaux. Il est épris de la mer, de ses enchantements et de ses colères, il s'intéresse à l'existence des écluses, des pierres et des chaînes du quai, des bateaux, des gouvernails, des voiles, des ancres, et il devient le peintre sincère et savant des côtes de l'Océan et de la Manche.

Je ne veux pas juger l'excursion qu'il a faite dans les Flandres : je vois bien qu'il a trouvé là un ciel plus gris, plus blafard, un soleil plus blond, semblable à une lumière de lanterne, et que l'air plus humide rend l'herbe plus verte, plus luisants les toits de tuiles, les trottoirs de briques. Mais là, Boudin lutte avec des lignes et des jeux de lumières nouveaux pour lui, il n'atteint pas toujours la franchise du ton, ses ciels sont souvent opaques. L'inquiétude en face de l'inconnu a remplacé la certitude.

En résumé, Eugène Boudin est un des peintres précurseurs immédiats de l'impressionnisme, avec Corot et Jongkind. Il apprend que le noir opaque n'existe pas, que l'air est transparent. Il observe quelle valeur prennent les objets à la lumière et comment les plans s'établissent jusqu'à la ligne d'horizon. Il nuance la gamme infinie et ravissante des gris, du gris mélangé de violet sombre, jusqu'au gris argenté comme le ventre d'un poisson, et il triomphe en l'exécutant; il saisit le

mouvement des choses en même temps que leur forme et leur couleur : le nuage qui monte, l'eau qui miroite, la voile éclatante dans le soleil, la barque qui passe, — et il écrit la synthèse des éléments et des êtres en action. Que d'autres discutent ses procédés sommaires. Les résultats sont là qui s'imposent.

J'ajoute une biographie de quelques lignes. Eugène Boudin est né à Honfleur, a été longtemps pauvre, a tenu une papeterie et un magasin de couleurs au Havre, où son humble négoce lui fit connaître quelques peintres. Venu à Paris avec Troyon, il aida celui-ci à établir ses grandes toiles, tout en travaillant à force pour lui-même. Il a, depuis vingt-cinq ans, exposé des petits chefs-d'œuvre qui seront un jour la gloire des collections et des musées, et pour lesquels ses confrères lui ont, en 1881, accordé une deuxième médaille !

14 janvier 1899

Je voudrais, à propos de l'exposition des œuvres d'Eugène Boudin ouverte à

l'École des Beaux-Arts, retracer l'existence du peintre des côtes normandes, à peu près telle qu'elle me fut contée au moment de sa mort par son dévoué exécuteur testamentaire, M. Gustave Cahen, à qui nous devons la réunion des œuvres de l'artiste.

Boudin était le fils d'un pilote de Honfleur, et il a navigué lui-même, a tenu la mer sur les chalutiers. C'est l'origine de sa passion pour les flots et les nuages. Puis, les hasards singuliers de la vie changent le pêcheur de Honfleur en un papetier de Rouen, et il vend aussi, dans sa papeterie, des ustensiles pour les peintres. Il a des loisirs, le matin, le soir, le dimanche : il les emploie à laver des aquarelles au long des quais de la ville. Il connaît, parmi ses clients, Troyon, auquel il soumet ses tâtonnements, et qui l'encourage, l'aide de ses conseils. Millet, également, lui est favorable.

Vers 1853, il prend la résolution d'être un artiste, il retourne vers sa ville natale,

lui demande le spectacle familier de ses horizons, de son port, de sa campagne.

En même temps qu'il devient un paysagiste, il copie des tableaux anciens : il y a de lui une copie du Moulin de Ruysdaël, et il a gardé jusqu'à la fin la copie d'un Watteau qu'il a léguée, avec d'autres toiles, au musée de Honfleur.

Toutes les années qui suivent sont consacrées à l'étude acharnée. Il se complaît à représenter les ciels en de rapides pastels, où il amoncelle les nuages au-dessus d'une ligne d'horizon de mer. Ces pastels sont datés du lieu, du mois, de l'heure, et parfois aussi portent l'indication du temps qu'il fait. « Vous êtes un séraphin », lui disait Courbet admirant ces profondeurs aériennes, et Corot le surnommait le Roi des ciels, et lui demandait quelques études, que Boudin lui dédiait, qu'il avait à cœur de reprendre à la mort de Corot et qu'il aimait à montrer avec la fierté de ce grand suffrage. Ce sont ces premières études au pastel qui furent aussi remarquées par

Baudelaire au moment où il écrivait son Salon de 1859 : on retrouvera son appréciation élogieuse dans le volume des *Curiosités esthétiques*.

Boudin vivait donc à Honfleur, désireux d'apprendre son art. Lorsqu'il apprenait qu'un peintre séjournait aux environs, il se mettait à sa recherche pour avoir la joie d'une conversation et le profit d'un renseignement. Ce fut ainsi qu'il connut Isabey, lequel lui parla à peu près en ces termes : « Que faites-vous ici ? Vous mourrez de faim. Allez-vous-en donc à Deauville. Le duc de Morny veut mettre cet endroit à la mode. Il y a là une élégante société. Installez-vous sur la plage, et faites des tableaux. Vous les vendrez sûrement. » Boudin entend le conseil, s'en va à Deauville. C'était en 1868. Toute la société impériale était réunie. Le peintre s'installe, fait les jolis tableaux que l'on peut voir actuellement à l'École des Beaux-Arts : des groupes de causeurs, de baigneurs, le casino, les régates, les courses. Hélas ! on ne fit aucune attention à lui, et quand il essaya de vendre

ses tableaux aux marchands, ceux-ci lui répondirent qu'il avait eu grand tort de faire des peintures dans le goût des gravures de modes. Boudin, découragé, voulut sauver au moins ses châssis, enleva les toiles, les roula, les jeta au fond d'une armoire où elles furent retrouvées, nombre d'années plus tard, par un ami du peintre, qui les fit restaurer, leur rendit la lumière et la vie. C'est au spectacle de cette exhumation et de cette résurrection, que Boudin, peu expansif de sa nature, raconta comment il avait été amené à entreprendre ces scènes de plage et avec quel dédain elles avaient été accueillies.

La fin de l'Empire, le Siège de Paris, la Commune... En 1871, Boudin se réfugie à Bruxelles avec Vollon. Et le voilà peignant au long des côtes, descendant le littoral depuis Dunkerque jusqu'à Bordeaux. C'est à ce labeur que nous devons toutes ces images charmantes des jeux de la lumière sur les vagues, sur les rivages, des spectacles animés des ports de mer et des

rues de petites villes. Sous nos yeux passent le Crotoy, Fécamp, Abbeville, Étretat, Saint-Valéry, Le Havre, Trouville, Deauville, Portrieux, Camaret, Douarnenez, Brest, Bordeaux. Puis, lorsque le peintre, la santé altérée, s'en va vers le soleil, c'est Villefranche, Antibes, Beaulieu, Venise — Venise où il est récompensé de son amour du vrai par un renouveau exquis de son art devant la ville rose et grise.

Il a travaillé sans relâche jusqu'à ses soixante-treize ans, voyageant toujours, ne passant guère à Paris que quelques mois par an, attendant avec impatience le moment de retourner peindre. Son œuvre est donc considérable. A ceux qui lui reprochaient de trop produire, il répondait : « Je puis certainement me restreindre et limiter le nombre de mes tableaux pour les vendre plus cher. Mais que ferai-je pendant les intervalles ? Je m'ennuierai. Peindre est mon seul plaisir. » De même, lorsqu'il lui était conseillé de travailler pour un seul marchand qui monopoliserait et ferait hausser sa peinture : « J'ai été trop

longtemps à peindre sans pouvoir rien vendre, répondait-il. Aujourd'hui, quand un amateur vient frapper à ma porte, je suis trop flatté de sa démarche pour ne pas lui donner satisfaction et pour l'éconduire. Je suis heureux de faire plaisir à ceux qui se dérangent pour moi. »

Il choisissait très soigneusement ses sujets. Il partait, emportant des châssis sur lesquels il superposait plusieurs toiles légèrement clouées. Très lent à se mettre à l'œuvre, il passait des journées entières à commencer, puis à enlever les toiles sans pouvoir se décider à continuer et finir une étude. Le mouvement des pêcheurs aux heures des marées, l'entrée et la sortie des barques aux voiles déployées, lui arrachaient des cris d'admiration, et il notait alors, avec une rapidité inouïe, sur une toile ou sur un calepin, les mouvements passagers qui se produisaient devant lui. Il fit d'innombrables dessins de ce genre, qu'il conserva avec soin.

A la fin de novembre 1897, miné par le mal qui l'a emporté, il peint encore

dans les rues et sur les quais de Honfleur. Chassé par l'hiver, il part pour Paris, de là pour Beaulieu, d'où il revient presque aussitôt, se plaignant de n'avoir pu se réchauffer, espérant que la belle saison lui permettra de rentrer dans son atelier de Deauville. Il ne put réaliser ce rêve, et il devina sa fin prochaine. Pendant les derniers mois qu'il vécut ainsi, il parla de sa mort avec une admirable sérénité, un sang-froid stoïque. Il s'inquiéta de ses croquis, de ses études, recommandant à son exécuteur testamentaire de tout mettre en ordre, de classer avec soin, rédigeant un legs par lequel il payait un beau tribut à sa ville natale.

Les cinq cents peintures, pastels, aquarelles, aujourd'hui réunis à l'École des Beaux-Arts, commentent le récit de cette existence et de ce labeur. J'y retrouve l'impression que j'avais éprouvée en 1883, lors d'une exposition boulevard de la Madeleine : un grand charme de peinture, des rapports exacts, des finesses harmonieuses,

une atmosphère mouillée, des ciels profonds. Lorsque le peintre est dans ses mauvais jours et tombe à la manière, ses toiles ont un aspect crayeux, et les détails, repris après coup, sont égratignés, soulignés d'un trait mince et dur. Pour les influences, elles sont indiquées par les noms inscrits plus haut, auxquels il faut ajouter les Hollandais et Jongkind, qui fut un si grand initiateur. J'ajouterai aussi que Boudin, à son tour, influença les débuts de Claude Monet, et que celui-ci, plus tard, exerça certainement un prestige sur son aîné : on voit clairement cet échange, qui doit être fréquent dans l'histoire de l'art.

On affluera, je pense, à cette exposition qui définit un petit maître, qui classe définitivement de belles toiles comme le *Port de Bordeaux*, comme tel passage de barques emmenées par le flot au rythme puissant de la mer, qui consacre aussi tant de délicates études, ces groupes du second Empire sur la plage de Deauville, ces assemblées bretonnes, ces marchés, ces retours de pêcheurs, ces animaux au pâturage. On em-

portera une sensation d'espace, d'air salin, de vie libre, on gardera le souvenir reconnaissant du vieux peintre dont le buste au bon visage, aux yeux fins, sourit dans un massif de verdures.

XII

EDOUARD MANET

5 mai 1894

Le vrai Salon, en ce moment, n'est pas au Champ de Mars, non plus qu'aux Champs-Élysées, mais on le trouvera à l'exposition d'une cinquantaine de toiles rassemblées chez Durand-Ruel. Il est vrai que ces cinquante toiles sont signées du même nom de grand artiste, et qu'elles viennent affirmer une fois de plus la jeunesse et la puissance du génie charmant d'Édouard Manet.

Il ne faut pas croire, malgré le mouvement continu, le nouveau qui s'élabore sans cesse, qu'il y ait accord sur ces admirables œuvres. Bien des mauvaises humeurs, bien des colères se sont déjà manifestées

à propos de l'*Olympia* du Luxembourg, et il n'y a pas si longtemps encore, lors du généreux legs fait au même musée par le regretté Caillebotte, que des confidences fort extraordinaire ont été faites à un de nos confrères du *Journal des Artistes*, par des peintres célèbres qu'il interrogeait. Ces confidences, formulées en termes furibonds, ne se contentent pas de nier les maîtres impressionnistes, de parler vaguement, m'a-t-on dit, « du nommé Pissarro », de mettre au pilori tous ceux qui ont l'amour de cette peinture maudite. Cela n'est rien. Toutes les opinions, mêmes violentes et incompréhensives, sont libres, et les impressionnistes en ont vu bien d'autres. Mais il paraît que les artistes interrogés, mécontents de l'acceptation du legs Caillebotte, invoquent l'État, le droit de l'Institut, l'autorité de M. Lafenestre, etc.

Cela, c'est un peu fini. La route barrée, les musées fermés, c'est bon pour un temps. Mais désormais, le champ sera de plus en plus ouvert, et les comparaisons pourront se faire. L'opinion de ceux qui croient que

l'*Olympia* et telles autres toiles honnies sont des chefs-d'œuvres, cette opinion sera représentée, comme les autres, de plus en plus.

On se demande vraiment, devant les toiles d'Edouard Manet, quelles objections peuvent être produites, et le pourquoi de la fureur passée et des résidus de fureur d'aujourd'hui. Stéphane Mallarmé, rencontré devant la toile de son ami, me disait qu'une exposition de Manet, à un Salon d'il y a une vingtaine d'années, lui avait été l'occasion d'admirer un des plus purs traits d'amour maternel. Une jeune maman, élégante, amenant son fils, petit collégien, un jour de sortie, devant l'œuvre cocasse, pour lui donner l'occasion de RIRE. Tout le monde riait. C'était le rendez-vous de la gaieté française.

La France riait d'elle-même, tout simplément. Car cette peinture d'Edouard Manet, dégagée des voyages, de l'apprentissage chez Hals et les Espagnols, cette peinture est une peinture française de forme, d'esprit, jusqu'aux moëlles.

Avec quelle autorité naïve et paisible parle cet art d'un si franc et si fin jaillissement de naturel! Comme ces œuvres s'expriment avec tranquillité! Il est impossible à un homme de bonne volonté placé devant le *Canot* et la *Serre*, le portrait des parents de Manet, les portraits de femmes, les paysages, de ne pas sentir et avouer que quelque chose de traditionnel subsiste, et qu'il apparaît en même temps quelque chose de nouveau et de fort. Il est bien évident que si l'artiste l'eût voulu, il eût pu, pendant toute sa vie, se livrer à la production de toiles de sa première manière et en retirer vite honneur et argent. Il était, heureusement, de ceux qui souffrent à rester stationnaires. Inquiet et volontaire, gagné par la magnifique intransigeance de ses amis, il partit plus avant dans la recherche. Ceux qui ont représenté le talent de Manet comme figé dans la même formule depuis sa première manifestation jusqu'à la dernière, ne se sont pas donné la peine d'établir la chronologie de ce talent toujours en travail.

Depuis le *Fifre de la garde*, le *Déjeuner sur l'herbe*, *Olympia*, jusqu'à *Argenteuil*, la *Serre*, le *Bar*, la vision de Manet témoigne d'une évolution incessante, d'une étude de plus en plus serrée des jeux de la lumière, que cette lumière jaillisse en flammes de gaz, s'épande en nappes électriques, ou tombe d'un ciel de juillet sur la campagne desséchée et les eaux miroitantes.

Manet voulut aussi, comme tant d'artistes forts et délicats l'avaient fait pour leur siècle, marquer d'art la société qui l'entourait, réaliser l'union intime de l'œuvre et du milieu dans lequel elle naissait. Il peignit la réalité qu'il avait sous les yeux, la femme de son temps, les manifestations de nos plaisirs, nos occupations et nos songeries.

Il manifesta ainsi toute sa personnalité. En même temps qu'il affirmait son instinct adorateur de la lumière, son goût de la véracité et de la fraîcheur des couleurs, il se montrait observateur perspicace et raffiné de l'existence parisienne. En homme d'esprit un peu narquois, qui raille ses

entours et qui se raille lui-même, mais qui trouve sa philosophie dans la vie qu'il connaît, il aima de cette existence le luxe visible et les élégances discrètes, les lieux de plaisir bruyants et les coins silencieux. La figure de la femme, dans le tableau de la *Serre*, droite, fine, sérieuse, avec juste ce qu'il faut de parure pour marquer une mode, est une réalisation étonnante et rare de style moderne. Les effigies de l'acteur dans *Hamlet*, du chasseur dans le portrait de *M. Pertuiset*, sont des preuves de cet esprit d'ironie légère, si amusé des apparences et des réalités. L'*Exécution de Maximilien*, que l'on n'avait pas encore si bien vue, est un drame absolument grand et farouche, une page d'histoire racontée avec la plus simple éloquence. On n'oubliera plus ce peloton d'exécution, ces victimes, ce cimetière étagé, ces têtes de spectateurs à la crête de la muraille.

La haine contre un tel art ne s'explique donc guère. Beaucoup des ennemis d'autrefois, qui étaient sincères et suiveurs, se

sont ravisés. Et ceux-là voient, aujourd'hui, ici, non la tradition niée, mais continuée. Art français, j'y insiste. Il contient une philosophie qui en vaut une autre. C'est le goût pour la vision directe, la signification des choses dégagée de la nature, la vie acceptée telle qu'elle est. Cette peinture de Manet nous dit loyalement l'existence, l'harmonie de l'esprit, les joies possibles. Les paysages qu'il peint, ses bancs dans les jardins, ses barques sur les eaux, invitent au repos contemplatif après le travail. Ses femmes sont amicales à l'esprit, telle la *Parisienne à l'ombrelle*. Telles autres portent en elles des ardeurs de passion. D'autres encore, fausses et plâtrées, disent que Manet ne se trompait pas sur la misère du plaisir. Son art a le goût de la vérité, l'instinct de l'équilibre. C'est une peinture de raison. Il faut l'aimer.

XIII

CONSTANTIN GUYS

4 avril 1895

L'artiste dont il est ici question n'est pas à découvrir, par la bonne raison qu'il est connu et apprécié depuis longtemps par des amateurs et des artistes, et qu'il a connu, de son vivant, un assez beau commentaire public de son œuvre. Ce commentaire n'est rien moins, en effet, que l'étude publiée par Charles Baudelaire dans les numéros du *Figaro* des 26, 28 novembre et 3 décembre 1863, et qui est devenue, depuis, l'un des chapitres les plus curieux et les plus beaux de l'*Art romantique*.

Mais il ne s'agit pas d'une découverte, il s'agit d'une nouvelle mise en honneur, d'une manifestation qui augmentera le

nombre des admirateurs d'une œuvre unique, éparpillée en feuilles volantes, à tous les vents de la rue, sans signature, avec la marque à jamais reconnaissable d'un admirable talent d'observateur et de dessinateur. Cette mise en honneur se fait cette semaine par une exposition organisée par M. Moline dans un petit réduit de la rue Laffite que connaissent bien les chercheurs d'inédit. Et cette première exposition est comme la préface d'une autre, promise par Nadar, préparée depuis un an, et qui sera sans doute un résumé définitif de l'existence et de la pensée de Constantin Guys. Toutefois, on peut déjà. par les deux cents dessins exposés rue Laffitte. se faire une très juste idée de la tournure d'esprit et de la manière d'art de l'artiste peu connu.

Il y a trois ans, lorsque Nadar annonça la mort de Constantin Guys et raconta les dernières années de la vie de l'artiste en un beau récit tout soulevé d'émotion, il faut bien dire qu'il y eut des interrogations. Guys? Constantin Guys? Le nom était dans le souvenir de certains, et, les

œuvres, très disséminées, bien placées, chez ceux qui en goûtaient l'âpre charme. Mais, tout de même, ces syllabes ne rappelaient rien, ne rappellent rien encore au plus grand nombre, et l'on peut dire que le vieillard mort à la maison Dubois, à l'âge de quatre-vingt-douze ans, après sept années d'immobilité et de solitude, est un artiste presque ignoré du public artistique, et absolument ignoré du *public*.

Il l'avait voulu ainsi, et c'est là, en dehors de la valeur d'art des feuilles qu'il a couvertes de traits et de taches, l'extraordinaire, le rare de cette existence d'un homme qui pouvait vivre célèbre et qui s'est résolu au strict incognito.

L'œuvre qu'il a laissée ne pourra sans doute être jamais rassemblée tout entière. Son biographe Nadar a expliqué comment, certains jours, les étalages des marchands étaient tout enguirlandés de ces vivants croquis, dessins cernés, amples lavis, qui évoquaient de manière saisissante les spectacles de la rue, les scènes élégantes, les lieux de plaisir, les aspects de bouges,

la vie des filles. Ces croquis, on pouvait les acheter pour deux francs, pour un franc, pour cinquante centimes, on pouvait les emporter pour presque rien, par douzaines. Où sont-ils, dispersés dans les déménagements, sombrés dans les ventes? Il est bien sûr que la grande quantité est perdue. Mais ce qui reste en possession de quelques-uns suffit pour révéler Guys à ceux qui ne le connaissent pas et pour fournir les pièces à l'appui de l'étude de Baudelaire.

Cette étude, on le sait, a pour titre : *Le Peintre de la vie moderne*, et Guys n'y est désigné que par la lettre initiale de son nom. Car, là encore, il ne voulut pas être nommé, il fit de cet anonymat persistant la condition de son consentement à la publication de ces pages, et le poète des *Fleurs du mal*, qui était l'ami du dessinateur, souscrivit à son désir

Tout de même, l'artiste aura eu son heure d'exaltation intime, de gloire cachée, à se voir louer par un tel critique, et d'une

manière si pénétrante, si complète, si définitive. Elles sont infiniment intelligentes, ces soixante pages où Baudelaire a mêlé la description des dessins de Guys et la description de l'existence des grandes villes. On se souvient des divisions de l'étude : le beau, la mode et le bonheur, — le croquis de mœurs, — l'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant, — la modernité, — l'art mnémonique, — les annales de la guerre, — pompes et solennités, — le militaire, — le dandy, — la femme, — éloge du maquillage, — les femmes et les filles, — les voitures. On a encore dans l'esprit les formules de présentation mystérieuse dont se servit l'écrivain : « Je veux entretenir aujourd'hui le public d'un homme singulier, originalité si puissante et si décidée, qu'elle se suffit à elle-même et ne recherche même pas l'approbation. Aucun de ses dessins n'est signé, si l'on appelle signature ces quelques lettres, faciles à contrefaire, qui figurent un nom, et que tant d'autres apposent fastueusement au bas de leurs plus insouciants

croquis. Mais tous ses ouvrages sont signés de son âme éclatante, et les amateurs qui les ont vus et appréciés les reconnaîtront facilement à la description que j'en veux faire... »

Et Baudelaire continuait, montrant l'Homme des foules avide de se jeter à travers les rues, les yeux ardents, la cervelle fiévreuse ; « Quant M. G..., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets : Quel ordre impérieux ! quelle fanfare de lumière ! Depuis plusieurs heures déjà, de la lumière partout ! de la lumière perdue par mon sommeil ! Que de choses *éclairées* j'aurais pu voir et que je n'ai pas vues ! Et il part, et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant... » C'est là l'explication de l'œuvre et de la personnalité de Constantin Guys. Il a été un anonyme perdu dans la foule, anxieux de tout voir, de ne rien perdre de la rapide fantasmagorie de la vie, cherchant un refuge à son travail dans

quelque obscure retraite, quelque humble chambre secrète choisie dans l'amas des maisons.

Alors, seul, muni de son papier blanc, de ses crayons, de son encre, il se souvenait, et il forçait à surgir de nouveau la réalité qui l'avait attiré, passionné. Les résultats de ce travail, vous pouvez les voir rassemblés aujourd'hui et vous reconnaîtrez en Guys un artiste de forte lignée, qui touche, à ses débuts, aux nuances psychologiques de Gavarni, qui côtoie, à sa fin, les cauchemars de Goya. En plus, une profonde personnalité, une aptitude à voir les défilés de passants, les silhouettes des gens à la mode juchés sur les voitures, les piaffements des fins chevaux bien vêtus, les attitudes des figurants du plaisir, les marchandages d'amour, et surtout une compréhension sensuelle de la fille, de la fille d'en haut prétentieusement attifée, et de la fille d'en bas, toute proche l'animalité, tantôt épaisse, abrutie, accroupie bestialement, tantôt enrubannée, faisant craquer le corset, provocante, inso-

lente, tenant fièrement le haut du trottoir.

Cette existence cachée de Constantin Guys ne fut-elle pas une existence étonnante, féconde en joies, en ivresses de voir et d'exprimer? Pourquoi faut-il, en effet, que l'art doive être étayé d'un métier, productif de gain, servi par le tapage? C'est une belle destinée, celle de l'homme qui n'a pas eu de nom, et que tout le monde reconnaît sur cette désignation trouvée par un poète : « Le peintre de la vie moderne. »

XIV

ADOLPHE HERVIER

23 novembre 1895

De même qu'il remit en mémoire le nom de Constantin Guys, et qu'il fit connaître à beaucoup son œuvre dispersée, M. Moline offre au public l'occasion de connaître en partie l'œuvre d'Hervier. Les peintures manquent, mais les lithographies, les eaux-fortes, les croquis, les dessins, les aquarelles, en très grand nombre, révèleront à ceux qui l'ignoraient, feront mieux apprécier par ceux qui possédaient les premiers renseignements, l'artiste disparu.

Il n'existe pas de biographie d'Adolphe Hervier, même dans les dictionnaires. Nulle part son nom, avec les dates de sa naissance et de sa mort. Aucun essai d'étude. On a relevé, dans l'amas des journaux de

ce temps, une opinion de Théophile Gautier, imprimée dans le *Moniteur Universel* du 11 février 1856, et il y a une notice de Philippe Burty, en tête d'un catalogue de vente de 1876. J'ajoute à ce dossier deux articles que l'on veut bien me communiquer, parus dans la *Cocarde* des 18 et 19 février 1891, sous la signature de M. Austin de Croze. C'est dans ces derniers articles que les points essentiels sont fixés. On y apprend qu'Adolphe Hervier est né à Paris en 1821, et qu'il est mort dans la même ville, rue des Martyrs, n° 3, en février 1879, qu'il fut élève de son père, lequel était lui-même élève de David, et aussi de Léon Coignet, de Decamps, d'Isabey, et qu'à dix-neuf ans, il partit, comme un compagnon du tour de France, parcourant la Picardie, la Normandie, la Bretagne, la Beauce, le Midi.

Ce fut toute sa biographie. Jusqu'à la fin, il vécut cette existence solitaire et active de vagabondage et de labeur. Il eut peu d'amis, et les rebuta, dit-on, par son caractère difficile. Ne devine-t-on pas, en

lui, par ces quelques renseignements, un farouche, amoureux de nature et d'art, morose et hanté dès qu'il reprend pied dans la société? Il a, d'ailleurs, quelque raison de défiance, il rencontre l'hostilité qui se dresse contre tous ceux qui prétendent vivre en marge de la société régulière. Ceux-là même qui devraient l'aider, les artistes, ses confrères, laissent son indépendance se débattre et s'user, et n'interviennent, dans sa vie et dans son art, qu'en ennemis. Philippe Burty, dans la notice écrite en 1876, a dit le sort qui fut fait à Hervier : « En vain depuis 1838, les divers pelotons d'exécution, qui se sont succédé sous le titre officiel de jurys, se sont transmis le mot d'ordre et ont refusé VINGT-TROIS FOIS cet artiste. Son œuvre est classé ».

Le nom d'Hervier, en effet, avait déjà chance de survie. Des amateurs, ayant le goût des œuvres solides, des travaux bien établis, délicatement achevés sans miévrerie, devinaient fort bien chez l'artiste un petit maître destiné à garder sa place dans l'histoire de ce temps. On le reconnut

d'une bonne lignée, et l'on distingua en lui l'accent personnel. Il fut donc admis aux collections bien choisies et sauvé de l'oubli.

Ce sont ces amateurs de la fin de la vie d'Hervier qui ont entrepris, très simplement et avec un parfait désintéressement, de remettre en honneur la mémoire de leur préféré. Ce sont eux les promoteurs de l'exposition actuelle, et j'en sais un tout à fait disposé à offrir au Luxembourg l'œuvre qui représentera le talent d'Hervier de la meilleure manière.

Car l'expérience tentée rue Laffitte a fort bien réussi. Chacune de ces aquarelles, chacun de ces dessins, est un petit tableau très complet où rien ne manque des notations essentielles. Que l'on demande à voir, non seulement les eaux-fortes et les lithographies, de grand intérêt, les premières très cursives, les secondes très veloutées, mais aussi les innombrables croquis qui renseigneront sur la faculté de vision et le pouvoir d'exécution d'Hervier. On le verra, sûr de lui, très préoccupé de la mise en place, de l'effet lumineux, et

les petites œuvres achevées donneront alors la connaissance complète de cette nature d'artiste, fine et robuste, s'affirmant par des notes justes et des surfaces restreintes. Les colorations aboutissent à des effets riches et profonds comme ceux de la belle céramique. Les contrastes de blanc et de noir sont amenés par de savants nuancements de gris où se révèle encore le coloriste apte aux analyses et aux reconstitutions. Enfin, tous les sujets abordés, petits ports, bateaux tirés sur le sable, entrées de ruelles sombres aux village des pêcheurs, architectures d'églises, cours de province, révèlent un mystérieux épris des ombres veloutées, des clartés traînantes, de l'évanouissement et de la mort des choses au crépuscule. Il cherche les dernières traces de lumière, il devine les silhouettes bougeantes, il s'énorgueillit de savoir lire dans l'ombre, il donne la sensation que sa vie cachée de misanthrope et de pauvre a été réjouie par la possession secrète des choses, par la certitude d'une compréhension.

XV

ROSA BONHEUR

21 mai 1899

Il avait été beaucoup question de Mme Rosa Bonheur, ces jours-ci. Elle s'était rappelée à l'attention du public par un envoi au Salon, qu'elle avait délaissé depuis 1867, et les artistes avaient cru trouver une occasion précieuse d'honorer une femme qui avait donné, tout au long de son existence, des preuves de caractère et de bonté. Elle s'était refusée à cette manifestation par quelques paroles très bien tournées qui avaient été rendues publiques

Ces paroles à peine prononcées, la mort

s'est saisie d'elle. Une congestion pulmonaire l'a enlevée en trois jours.

Rosa Bonheur était née à Bordeaux en 1822, dans un milieu artiste. Des anecdotes la montrent, aux jours de l'enfance, préoccupée des animaux qui devaient lui valoir plus tard une réputation universelle. Elle obtint la liberté de sa famille, et se livra en toute liberté, en pleine conscience, aux études qui l'attiraient, sans cesse aux abattoirs, au Muséum d'histoire naturelle. Le *Labourage nivernais*, qui est au Luxembourg, et qu'elle exposa au Salon de 1848, lui donna immédiatement le renom qu'elle garda jusqu'à la fin. Elle ne reparut qu'en 1853, avec le *Marché au chevaux*, qui est à la National Gallery de Londres. Puis ce fut toute une série de labours, de troupeaux, des scènes où les animaux sont associés au travail de l'homme, et aussi des scènes de la vie libre animale, telles qu'elle pouvait les observer dans sa chère forêt de Fontainebleau. Elle s'était fixée à By, et c'est là, dans la charmante maison qu'elle habitait comme une bonne

fée du pays, qu'elle est morte dans sa soixante-dix-huitième année.

Le talent d'observation et de précision qui fut le sien n'allait pas, en peinture, sans une certaine sécheresse. Elle était préoccupée de la construction et de la vérité de mouvement des animaux, cela est certain, et je crois que si l'on exposait ses croquis, ses études, on se rendrait un compte exact de sa science, et de l'émotion qu'elle ressentait à voir vivre ses modèles, à essayer de fixer cette vie. Elle ne possédait pas au même degré le sens de l'atmosphère : elle travailla sans cesse en vain pour réaliser des œuvres harmonieuses où les bêtes, les prairies, les eaux, les nuages, auraient eu la parfaite unité de la nature.

Il est très juste de remarquer chez cette artiste de grand travail, de belle opiniâtreté, un réel progrès en ce sens, et il est certain que l'œuvre exposée au Salon de cette année est d'une fermeté et d'une largeur qui surprennent, lorsque l'on songe que la main qui tenait le pinceau allait tout à l'heure défaillir.

Si l'on fait une exposition des œuvres de Mme Rosa Bonheur, il sera peut-être intéressant d'étudier l'évolution de son labeur. Aujourd'hui, c'est l'hommage et le regret qui sont seulement apportés à sa mémoire.

XVI

GUSTAVE MOREAU

20 avril 1898

Gustave Moreau, qui est mort à l'âge de soixante-douze ans, avait exposé au Salon de 1852, mais ce ne fut que tardivement qu'il eut son début glorieux, au Salon de 1864, où il exposait *Œdipe et le Sphinx*, œuvre mythologique d'une compréhension nouvelle et curieuse, le sphinx agrippé aux épaules du jeune homme, lui donnant à résoudre l'énigme de ses yeux clairs, de son interrogation terriblement fixe. Depuis, de la même façon réfléchie, voulue, étrange, l'artiste représenta les types symboliques et les scènes tragiques de l'humanité légendaire : *Jason, le Jeune Homme et la Mort*, en 1865 ; *Diomède dévoré par ses chevaux*,

en 1866 ; *Orphée*, en 1867 ; *Prométhée*, *Jupiter et Europe*, en 1869 ; *Hercule et l'hydre de Lerne*, *Salomé*, *l'Apparition*, *Saint-Sébastien*, *en* 1876 ; *Galathée*, *Hélène*, en 1880.

Passé cette date, il cessa de manifester sa production en public, travaillant dans la retraite et le silence pour quelques amateurs et pour lui-même, employant une partie de ses forces à l'enseignement. Il avait été nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1888, mais cette acceptation d'un poste dirigeant significatif ne changea rien à ses habitudes de travail, à son existence qui devint de jour en jour plus concentrée, plus secrète.

Il y a eu en effet, tout d'abord, chez Gustave Moreau, un solitaire et un alchimiste. Il fut un artiste à savantes et fines combinaisons, un complexe érudit cherchant et trouvant dans l'art sa conception des choses, mettant sa conscience et son opiniâtreté à creuser plus profondément les filons déjà existants, à amalgamer en une rare et précieuse matière des formes de dessin et des recherches de cou-

leur révolues et illustres. Ceci pour marquer le caractère essentiel de la production de l'artiste, et la particularité d'esprit qui le détourna du spectacle vivant de la nature. Mais s'ensuit-il que l'originalité du talent soit absente chez celui qui chercha ainsi dans le passé les formules de son art? Il fut de son temps par la connaissance de la poésie et de la critique de ce siècle, incomparablement expertes à pénétrer et à ressusciter les âges disparus. Et enfin, il fut lui-même par ce qu'il ajouta de personnalité instinctive aux maîtres qu'il continuait.

C'est ainsi que, malgré les ressemblances, il ne réalisa pas complètement les sèches, fortes et élégantes constructions des Italiens du xve siècle : il eut, avec la même jolie finesse de proportions, quelque chose d'incertain, de tremblé et de troublé qui ne va pas sans charme. C'est encore ainsi qu'avec des contacts évidents de Delacroix, avec des ensembles du même coloris sourd et riche, il a parfois des approfondissements plus subtils, telles trouvailles d'un

bleu translucide de la plus exquise matière. Enfin, et c'est là l'essentiel, si le but le plus haut de l'art est l'expression, Gustave Moreau a créé certaines physionomies dont la signification est nouvelle et étrange, a innové des conversations silencieuses, terrifiantes, profondes.

Après les dialogues d'Œdipe et du Sphinx, du Jeune Homme et de la Mort, Salomé implacable vint dire le fatalisme oriental par ses regards fixés sur la tête morte de Jean-Baptiste, un sombre poème d'expérience et de lassitude apparut sur le visage de David... Cet art singulier, serti de pierres précieuses, qui va de la Bible et de la Grèce aux fables de La Fontaine, exprima, avec une force nerveuse et un charme douloureux, les sentiments poignants d'une humanité silencieuse, terrifiée et cruelle.

Il sied d'ajouter que Gustave Moreau donna sans compter le dernier temps de sa vie à ses élèves, que son enseignement fut large, intelligent, respectueux de l'originalité naissante. Parmi ceux qui le reçurent,

seur du mouvement, il est un de ses chefs, car il l'a exprimé, pour son compte, aussi absolument que ses devanciers. Il ferme le cycle, comme Madox Brown l'a ouvert, et l'un et l'autre, historiquement et esthétiquement, font partie de l'école dont John Ruskin a été le critique et l'apôtre.

L'éducation de Burne-Jones fut d'abord une éducation de lettré. Sa première formation d'esprit lui vint de la lecture des écrivains de l'histoire et de la légende. Son condisciple William Morris, le grand poète des *Nouvelles de nulle part*, connut les mêmes désirs et les mêmes rêves. C'est une force incomparable que donne l'amitié, lorsqu'elle est complète, généreuse, indestructible. Jusqu'à la fin, ces deux esprits furent unis, et j'admire leur départ vers la vie et vers l'art, lorsqu'ils décident d'aller vers Dante-Gabriel Rossetti, dont ils admirent les œuvres avec un juvénile enthousiasme. Après, ils ont l'existence de recherche et de travail qui a fait déjà l'objet de tant d'études. On sait com-

XVII

EDWARD BURNE-JONES

19 juin 1898

Edward Burne-Jones, qui vient de mourir, était né à Birmingham en 1833. Il ne fit donc pas partie du premier groupe préraphaélite formé en 1848 par Dante-Gabriel Rossetti, Holman Hunt et John Everett Millais. Il ne fut pas davantage du second groupement créé par la venue du statuaire Woolners, du peintre James Collinson, des écrivains d'art Frederick-George Stephens et William-Michaël Rossetti, frère de Dante-Gabriel. Mais il n'en est pas moins un préraphaélite, et, sans être un annonciateur, un précur-

seur du mouvement, il est un de ses chefs, car il l'a exprimé, pour son compte, aussi absolument que ses devanciers. Il ferme le cycle, comme Madox Brown l'a ouvert, et l'un et l'autre, historiquement et esthétiquement, font partie de l'école dont John Ruskin a été le critique et l'apôtre.

L'éducation de Burne-Jones fut d'abord une éducation de lettré. Sa première formation d'esprit lui vint de la lecture des écrivains de l'histoire et de la légende. Son condisciple William Morris, le grand poète des *Nouvelles de nulle part*, connut les mêmes désirs et les mêmes rêves. C'est une force incomparable que donne l'amitié, lorsqu'elle est complète, généreuse, indestructible. Jusqu'à la fin, ces deux esprits furent unis, et j'admire leur départ vers la vie et vers l'art, lorsqu'ils décident d'aller vers Dante-Gabriel Rossetti, dont ils admirent les œuvres avec un juvénile enthousiasme. Après, ils ont l'existence de recherche et de travail qui a fait déjà l'objet de tant d'études. On sait com-

ment Burne-Jones épousa l'esthétique de son maître, refusant d'accepter l'art déformé par la tradition d'école, retournant aux sources de nature, où croyant y retourner, par l'étude des maîtres ardents et ingénus qui précédèrent Raphaël.

Car toute la querelle qu'ils firent à l'art académique de leur temps se livra sur cette affirmation que l'art avait décliné depuis Raphaël. Sans doute, les préraphaélites ne s'en prirent pas directement à Raphaël, et l'un d'eux, Holman Hunt, a avoué le « léger esprit de paradoxe » qui les inspira dans le choix de leur étiquette. Mais, en fait, s'arrêter avant le XVIe siècle, c'est supprimer le but vers lequel marchaient tant d'artistes admirables. Raphaël n'est pas un chef de décadence, on ne saurait le rendre responsable de l'aberration de ceux qui le mirent en formules, sans le comprendre. Son secret n'est pas dans une formule; il est dans sa prodigieuse intelligence de la forme, qui lui fit découvrir plus complètement la nature que ses prédécesseurs avaient constamment cherchée. Exclure son

œuvre, c'est exclure une science et un équilibre, c'est vouloir créer une histoire incomplète, pénible et folle.

De sorte que, malgré leur esprit de juste critique contre l'enseignement de l'art par préceptes, les préraphaélites, forcément, restaient en deçà de la vérité. Ils s'interdisaient tout développement, faute d'avoir compris que la nature est le fond commun à tous, et que les différences entre artistes s'établissent par la seule interprétation. On peut reconnaître que leur esprit fut d'ordre supérieur, qu'ils apportèrent dans l'art les plus nobles préoccupations, une réflexion, une volonté rares. On peut prévoir que leurs toiles inspireront aux hommes une sympathie pour leur pensée. Toutefois, une stérilité apparaît, une obstination étroite dans la réalisation, une application rigide de principes de mort. Cela ne va pas sans mélancolie ni sans beauté, et je songe, pour Burne-Jones, aux regards qu'échangent Viviane et Merlin dans la forêt, à l'attitude du roi Cophetua devant la mendiante, à l'allégresse de l'Annonciation...

Mais une influence morbide et glacée émane de l'ensemble de l'œuvre, les personnages correctement bâtis expriment une existence incomplète, subissent une force délétère qui les condamne à l'immobilité, les dessèche, tarit en eux le principe vital. Sous les apparences de leur dessin précieux, de leurs couleurs vives, ils habitent une atmosphère irrespirable, ce sont des créatures factices, nées de l'imagination, trop péniblement inventées pour figurer le réel, et trop précisées pour évoquer le rêve.

Pour quelles raisons ces peintres, et Burne-Jones en particulier, ont-ils conquis des esprits délicats et rêveurs? D'abord les légendes qu'ils ont interprétées ont gardé la beauté, et les poëtes s'ingénient à rattacher cette beauté à la vie. L'art dont il faut scruter les intentions, découvrir les secrets, aura toujours aussi un attrait pour les inquiets qui s'affirment blasés par l'immédiat de l'existence. Comme si cette existence toujours à découvrir n'était pas le seul grand et perpétuel mystère! Comme

si les rites et les ingéniosités des cultes spéciaux de l'art ne conduisaient pas leurs adeptes à s'enfermer dans les obscures chapelles où ils perdent toutes notions de l'espace, de la variété et du renouvellement des choses! A l'art profond, péniblement agencé, des préraphaélites et des symbolistes, condamnés à aboutir au pastiche des formes parce qu'ils s'interdisent la liberté et la découverte, je préfère l'art des maîtres amoureux de ce qui existe, je préfère l'avidité d'un Raphaël, d'un Rembrandt, d'un Rubens, d'un Velasquez, devant les spectacles qui surgissent perpétuellement dans le champ de leur vision. Ceux-là aussi donnent de la beauté à pénétrer, des énigmes à déchiffrer, les grandes et permanentes énigmes que nous propose l'univers.

Burne-Jones, au jour où il disparaît, sera salué respectueusement par tous pour le désintéressement et la conviction de sa vie, mais dès demain, cela dit sans se plaire au jeu puéril d'annoncer l'avenir, beaucoup ne pourront songer à son œuvre sans

discerner en elle un caractère pénible de démonstration et d'amphithéâtre. Sous les dehors appliqués, vifs, brillants, il y a une opiniâtreté pénible, un alanguissement de fièvre, et peut-être un regret mortel de la vie méconnue.

XVIII

FÉLICIEN ROPS

25 août 1898

Jusqu'à ces dernières années, jusqu'à la période de fatigue et d'atonie qui précéda sa mort, Félicien Rops était resté à peu près tel que le virent les Goncourt en 1866, « un bonhomme brun, les cheveux rebroussés et un peu crépus, de petites moustaches noires en forme de pinceaux, une tête où il y a du duelliste de Henri II et de l'Espagnol des Flandres, une parole vive, ardente, précipitée, où l'accent flamand a mis un *ra* vibrant. »

C'est ainsi qu'il était encore vers 1887, mais ce n'était pas ainsi que je le cherchai lorsque fut prononcé son nom. Je me rappelle avoir été stupéfait, au point de

croire à une erreur, en apercevant cet homme, — que je savais au moins sexagénaire, — sous les apparences d'un presque jeune homme fringant, les cheveux, les moustaches, la barbiche noirs, l'œil illuminé d'un éclat sombre et joyeux, les joues imbriquées, enflammées, comme s'il eût été un diable vivant dans le feu.

D'autre part, cette élégance victorieuse du temps, cette force physique, portée avec je ne sais quelle expression narquoise, cette vivacité brûlante dans le regard et dans la voix, et au bout d'un instant, cette intelligence originale, cassante, et charmante, qui se manifestait par une conversation tour à tour railleuse et enthousiaste, tout cela correspondait trop à l'art cursif, impertinent, violent de Félicien Rops, pour que l'on pût se refuser à reconnaître l'artiste en ce personnage qui gardait une sorte de mystère, malgré ses manières en dehors, l'aisance de sa faconde, le crépitement de ses plaisanteries.

Dois-je même avouer que cette apparition de Rops, et nombre d'autres rencon-

tres, me firent concevoir de son œuvre une plus haute idée que l'idée conçue tout d'abord.

Il est parfois pénible de constater, chez certains créateurs, une bizarre infériorité, vis-à-vis de leur création, un écart sensible entre l'expression d'art et l'individu. Au contraire, la personne de Rops faisait mieux regarder et découvrir son œuvre : il n'était pas possible qu'un être de cette race eût conçu, pour un bas motif de pornographie, tant de planches qui faisaient scandale.

Sans doute, telles images de Rops ont un caractère de grivoiserie lourde, d'obscénité appuyée. Il n'y a pas chez lui cette spirituelle virtuosité qui ennuage et sauve les compositions les plus osées des petits maîtres polissons du dix-huitième siècle. Avec un bizarre souci de la forme académique, l'obscénité s'ajoute parfois aux figures comme une charge de rapin. Mais le résultat obtenu ne prend pas pour cela une allure de spéculation, il est d'une tristesse pour ainsi dire photographique, d'une

horreur vulgaire, animale et lamentable. La luxure comporte ici seulement son rite froidement accompli, sa mise en scène simplement exacte, sa besogne lubrique, régulière, mercenaire : la passion est absente, même la passion charnelle, si terriblement exprimée par les Japonais.

Rops, entrevu pendant un seul instant, se révélait immédiatement supérieur à cet art-là, qui est d'ailleurs effroyablement monotone. La volupté sans l'expression, et non pas même la volupté, mais l'appareil de la volupté, ne peut produire qu'un art fatalement bref, à peine commencé, déjà terminé. Autant regarder une planche d'anatomie. Malgré les diatribes et les plaisanteries de Rops contre les moralistes, ce n'est pas cette partie de son œuvre qui servira sa mémoire devant l'avenir. On doit y trouver ce que Rops y mettait de propos délibéré, une sorte de défi d'artiste libre aux mœurs bourgeoises, à la pudibonderie conventionnelle : la moitié, au moins, de ceux qui se voilent la face devant les priapées sont fort capables, dans la réalité de la

vie, de mieux, ou de pire. Rops prétendait cela, et il avait probablement raison. Mais avait-il raison, à son tour, de faire une si gaillarde concurrence, dessinée et gravée, à ces pratiques de la galanterie publique et privée? Je résoudrais volontiers la question par la négative.

Ce qui serait à retenir de l'œuvre érotique de Rops, si elle était considérée comme essentielle, c'est qu'il y a en elle, malgré la morne exactitude des détails, un souvenir visible de la vie grasse et débridée des Flandres, un peu de l'esprit haletant et joyeux de la Kermesse de Rubens. La verve est refroidie, j'y insiste, la mise en train est méthodique, la joie est empreinte de causticité, mais la parenté est néanmoins certaine.

Ajoutez à ce fond primitif les influences modernes, surtout les influences littéraires de Baudelaire, de Barbey d'Aurévilly, des Goncourt, et vous avez le grandissement du talent de Rops, sa description de la femme poussée jusqu'à la cruauté,

sa luxure grandie jusqu'au tragique. Les *Fleurs du mal*, les *Diaboliques*, des romans tels que *Germinie Lacerteux* et *Manette Salomon*, ont été compris et assimilés, comparés et trouvés semblables à tout un ordre de sentiments, à tout un monde de faits, par l'observateur et l'imaginatif que fut Rops. Sa noire poésie, qui l'enlève brusquement à la grivoiserie, à l'érotisme, lui vient de cette conception, qu'il partage avec des écrivains, de la fatalité de l'instinct, de la bataille des sexes. Il conçoit alors de terribles créatures, machines à plaisir, créées par les vices de la civilisation, destructrices d'humanité. Il dresse ces femmes aux yeux creux, dont la mâchoire de Mort se dessine derrière la bouche de goule. Il évoque la Vénus stérile, et qu'il veuille ou non, il fait œuvre de moraliste. D'ailleurs, en 1868, après qu'il a envoyé aux Goncourt le beau dessin de la Fille aux gants noirs, et qu'il va voir les deux frères, ne leur parle-t-il pas de « l'aveuglement des peintres à ce qui est devant leurs yeux, et qui ne voient abso-

lument que les choses qu'on les a habitués à voir : une opposition de couleur, par exemple, mais rien du *moral de la chair moderne.* »

C'est par ces œuvres profondes, d'un sens général, d'une beauté funèbre et inattendue, c'est par la série des *Sataniques*, des *Diaboliques* (pour le livre de Barbey d'Aurévilly), c'est par la *Tentation de saint Antoine*, c'est par le frontispice du *Vice suprême*, de M. Joséphin Péladan, et par une infinité d'autres planches que l'on trouvera cataloguées au livre excellent de M. Ramiro, que se formule la personnalité de Félicien Rops. La variété de ses œuvres est plus grande qu'on ne le croit communément, depuis les caricatures de l'*Uylenspiegel* de 1856, depuis les belles lithographies des scènes de la vie flamande, jusqu'aux derniers essais de ce grand talent toujours en recherche. Pour l'éloge du graveur, il est devenu superflu : ses eaux-fortes de tous genres, ses travaux si divers, si nuancés, appartiennent, par le seul métier, à l'histoire de la gravure. C'est

un bon ouvrier et un rare artiste qui vient de disparaître, et ceux qui ont admiré les dons qui étaient en lui, qui ont pu se réjouir de sa parole imagée, ressentiront une émotion à la nouvelle que cette existence donnée sans retour à l'art est aujourd'hui terminée.

XIX

CLAUDE MONET[1]

10 mai 1895

Je ne sais si l'on recommencera un débat sur l'impressionnisme à propos de l'exposition, ouverte rue Laffitte, de cinquante toiles nouvelles de Claude Monet. Je ne sais si l'on essaiera de cataloguer cet effort et cette réalisation comme une tendance de quelque école. Les mots et les drapeaux, qui sont utiles aux époques de recherche et de bataille, perdent leur raison d'être et leur signification particulière lorsque le

[1] Voir l'*Histoire de l'Impressionnisme* (*Vie artistique*, *3e série*), pour ce chapitre sur Claude Monet, comme pour les chapitres suivants, sur Camille Pissarro, Auguste Renoir, Berthe Morisot, Alfred Sisley, Paul Cézanne.

grand ouvrier d'une telle œuvre se présente après une période de travail acharné, et donne à contempler à tous son art, sa vie et sa pensée.

Voilà plus de trente ans que Monet poursuit son admirable labeur de peinture, qu'il ne cesse de regarder, d'acquérir, de comprendre, qu'il s'acharne à vouloir enfermer entre les quatre lignes d'un cadre le résumé de l'espace empli de lumière. A chaque étape nouvelle accomplie, à chaque résultat rapporté du grand voyage de son esprit à travers l'atmosphère, les admirations se récrient, proclament la réussite de la glorieuse entreprise. Monet seul reste pensif et inquiet, hoche la tête, semble mesurer de ses yeux expressifs un chemin sans fin, perdu dans l'infini de l'art et de la vie.

De fait, chaque fois qu'il revient avec une moisson d'œuvres, il a fait un pas en avant, conquis une parcelle de nature. On se rappelle ces magnifiques campagnes et ces noms de victoires : les *Falaises de Normandie*, les *Rues de Paris*, *Belle-Ile-*

en-Mer, *Antibes*, la *Creuse*, les *Meules*, les *Peupliers*.

Il semble que, cette fois, ce grand artiste consciencieux et ambitieux ait plus que jamais tenté et réussi l'impossible. Je n'ai jamais mieux compris ce qu'il cherche, et avec quelle volonté il veut le trouver. Il lui a plu de donner à tous et de se donner à lui même l'enseignement de la comparaison et du temps parcouru, et il expose ici, avec les séries inédites de ses œuvres, d'autres œuvres déjà vues, qui datent de quelques années : des *Champs de tulipes en Hollande*, le *Pont de Vervit dans la Creuse*, des *Meules au soleil couchant*, des *Peupliers au bord de l'Epte*, qui sont d'admirables tableaux d'une réalité enchantée. Ces fleurs éblouissantes, ce village enfoui au ravin, ces meules cernées de lumière rose, cette double couronne de feuillage des peupliers, ce sont déjà les choses apparues dans l'air, atteintes et formulées par la clarté qui parcourt le monde.

Que dire aujourd'hui de cette suite de vues de la cathédrale de Rouen, de ce

Vernon vu du bord de l'eau, de ce village et de cette montagne de Norwège? Cette fois, il semble que l'obstacle matériel a disparu. Toute idée de peinture, de moyens employés, de couleurs mélangées, s'en va. Une mystérieuse opération s'est faite. L'art de Monet, épuré, dépouillé, purifié, pourrait-on dire, de tout alliage visible, conquiert un espace inconnu de lumière, et une vérité plus grande resplendit. Je ne crois pas que l'on ose réduire, cette fois, l'impressionnisme de Monet à l'observation d'un accident. Je crois que ses œuvres achèveront la démonstration, donneront à tous la même sensation de l'éternelle beauté de la vie, présente à toutes les heures, à tous les moments de la lumière.

Le réel est présent, et il se transfigure. Ces clochetons, ces porches, ces contreforts, ces sculptures de Rouen, toute cette pierre vue à toute heure du jour, dans la douceur du matin, dans l'illumination de midi, vue par tous les aspects d'atmosphère, sous la caresse du soleil, à travers

l'opacité du brouillard ou l'air chargé de pluie, c'est partout la réalité à la fois immuable et changeante. La matière est là, soumise à la fantasmagorie lumineuse. Ce que Monet peint, c'est l'espace qui existe entre lui et les choses. C'est son rêve de clarté qu'il fait se dresser devant lui par ces pierres de Rouen où il fixe toutes les poésies errantes résumées en ces ombres verdâtres, en ces lueurs phosphorescentes, en ces braisillements roses et ces pures flammes d'or. C'est ce rêve qu'il déchiffre aux rives de la Seine parmi ces fantômes de maisons, d'arbres, à la surface de cette eau profonde. C'est ce rêve qu'il poursuit en Norwège, au village de Sandviken, au flanc neigeux de la montagne de Kolsaas, dans cet espace frigide hanté pour nous de la pensée grave et de la parole profonde d'Ibsen.

Jamais le paysage de Monet n'a été aussi beau, aussi lointain, éclairé d'une lumière aussi pure que dans ces évocations de Rouen, de Vernon, de Christiania. C'est une grande et émouvante évolution qui

s'accomplit devant nous, c'est une sévère et hautaine leçon de travail qui est donnée à tous par ce solitaire, épris de nature et de beauté.

7 juin 1898

Claude Monet, qui n'avait pas fait d'exposition de ses œuvres depuis l'année où apparurent dans la lumière ses merveilleuses Cathédrales, réunit, galerie Petit, ses travaux de trois années. Il donne son point de départ, une série de sept vues de la cathédrale de Rouen : la grande forme dressée sur le sol, se perdant, s'évaporant dans le brouillard bleuâtre du matin, — le détail des sculptures, des anfractuosités, des creux et des reliefs, se précisant aux heures du jour, — le portail creusé comme une grotte marine, la pierre usée par le temps, dorée et verdie par le soleil, les mousses et les lichens, — la haute façade envahie d'ombre à sa base, le faîte éclairé par le soleil couchant, illuminé de la mourante lueur rose.

C'est le prodigieux poème de l'espace

fixé aux aspects de la vieille église, une rencontre et une pénétration de la force naturelle et de l'œuvre humaine. L'artiste, toujours en travail et en recherche, accomplit là une étape décisive, formula d'une manière neuve la loi d'unité qui régit les manifestations de la vie. Sa conception des choses, forte et subtile, se trouve davantage certifiée par une telle réalisation. Désormais, quelle que soit l'heure représentée sur la toile, un accord suprême se fera entre toutes les parties du sujet : l'eau, le ciel, les nuées, les feuillages réunis par l'atmosphère, formeront un tout d'une irréprochable homogénéité, une image grandiose et charmante de l'harmonie naturelle.

Il en est ainsi dans les effets de neige étudiés en Norvège, malgré le dépaysement visible, la surprise de se trouver devant une nature très différente de la nôtre, aux contours plus nets, aperçus distinctement à travers une atmosphère glacée et transparente. Le Mont Kolsaas, le fjord, près Christiania, les bords du fjord, ont une

parenté avec les nettes découpures des estampes japonaises, relèvent de la convention géométrique par laquelle l'étendue se trouve représentée en quelques lignes bien inscrites.

Notre surprise est la même que celle éprouvée par Monet devant ce pays de Septentrion que l'on rêverait presque invisible enfoui dans la brume opaque, sous une ouate atmosphérique, et que l'on découvre éclairé par une lumière nette, avec un accord pur et froid du blanc de la neige et du bleu de l'eau.

Revenu chez lui, en son village paisible, en sa maison fleurie, parmi les champs familiers, aux bords du fleuve et de la rivière, Monet erre parmi les prairies, sous l'ombre légère des peupliers. Il monte et descend le courant en bateau, côtoie les îles, cherche avec une lenteur et un soin infinis l'aspect de nature propice par son arrangement, sa forme, son horizon, au jeu de la lumière, des ombres, des colorations. Car c'est une des nombreuses fantaisies nées au hasard de l'étiquette d' « im-

presionnisme »; que de croire au non-choix des sujets par ces artistes réfléchis et volontaires. Le choix fut au contraire toujours leur vive et importante préoccupation. Mais les légendes sont ainsi faites : on s'est accoutumé à représenter ces peintres comme des appareils indifféremment braqués sur tous les spectacles, et l'erreur va se répétant, même par ceux qui sont capables d'examen.

Comment pourrait-on croire, par exemple, que Monet n'a pas choisi expressément l'admirable décor de verdure qui ombrage le *Bras de Seine près Giverny*, ce double découpage ornemental des branches profilées sur le ciel et reflétées par l'eau, cette ruelle de feuillage où glisse la délicieuse fantasmagorie du ciel et des nuées? Il a regardé ce spectacle dans le brouillard du matin, au soleil levant, aux heures claires et grises, à l'heure dorée du couchant. Il s'est épris des nuances de ce grand passage de clarté, il les a poursuivies au profond du ciel et de l'eau, il les a exprimées par les assombrissements bleuâtres et les réveils

verdâtres et dorés du feuillage. Ce sont ces paysages ici rassemblés, ces formes sombres, ces fantômes lointains, ces évocations mystérieuses, ces miroirs limpides.

Le travail a sa diversion et son repos en un autre travail. Quittant les champs de Giverny, les bords de la Seine et de l'Epte, Claude Monet s'en va vers l'Ouest, vers la mer aimée d'un amour fidèle. Le val Saint-Nicolas, près Dieppe, les falaises de Pourville, la pointe et la gorge du Petit-Ailly, à Varengeville, lui offrent de beaux reliefs lumineux, de profondes échancrures d'ombre. Le sommet des falaises est couvert d'herbe rase, de fleurettes fanées, et c'est comme un tapis laineux mollement adapté aux sinuosités du sol. Les lames étendent doucement sur le sable leur transparence glauque, leur frange bouillonnante. De grands ciels se lèvent des eaux, aspirent la masse océanique : c'est un échange et une confusion qui aboutissent à l'admirable unité. Dans les toiles de Dieppe et de Pourville, comme dans les toiles du Bras de la Seine à Giverny, Claude Monet est parvenu

à créer une *peinture de l'air* qui semble bien n'avoir jamais été ainsi atteinte. Auprès de ces fluides harmonies, tous les paysages courraient le risque de paraître fragmentés et opaques.

On ne peut prévoir les phases d'évolution d'un tel artiste. Lui-même, acharné à comprendre et à apprendre, ignore les découvertes que lui ménage la nature. Ce que l'on peut affirmer sans crainte, aujourd'hui, c'est le développement logique, le renouvellement continu de ce grand peintre. Rien n'est perdu des qualités anciennes, la force est toujours présente, avec le don de la forme amplifiée, visible dans toutes les œuvres de Monet. Le nouveau, c'est une sorte d'évaporation des choses, un évanouissement des contours, un contact délicieux des surfaces avec l'atmosphère. On a toujours aperçu le même vouloir, devant les rochers mélancoliques de Belle-Ile-en-Mer et les ravins noirs de la Creuse, devant les Meules incandescentes et les Cathédrales granitiques, mais on n'avait pas encore aperçu cette peinture lointaine,

comme *en dedans*, qui exprime la brume errante sur les falaises de Dieppe, le calme paisible et frais de la solitude.

Je n'ai rien dit des Chrysanthèmes, des réunions de fleurs graduées sur un fond de verdure, en un effet de tapisserie. Elles créent des fêtes de couleurs, des repos voluptueux, parmi les soixante paysages, elles sont des intermèdes de rare somptuosité pour ce voyage qui va de la mer normande au fjord norvégien, du monument gothique à l'humble maison de douanier, isolée sur la falaise, derrière sa haie, en face de l'immensité.

XX

CAMILLE PISSARRO

18 avril 1896

Voici l'un des maîtres de l'impressionnisme, ou, pour mieux dire, l'un des maîtres de la peinture de paysage de ce temps, qui convie les artistes, les amateurs, et aussi les simples passants amoureux d'art, à examiner ses recherches et ses trouvailles. La bataille d'autrefois est terminée. Les admirables artistes qui voulurent ardemment exprimer à leur tour la beauté des phénomènes, la poésie de la nature, la fête de la lumière magnifiant toutes choses, sont maintenant admis, classés, après avoir été violemment contestés, et même niés. Leurs œuvres font la gloire des collections. Les musées sont obligés de

les admettre. Toute une période de notre vie d'art et de pensée prend place dans l'Histoire.

Pourtant, ceux qui furent les combattants de la première heure ne connaissent pas la lassitude. Pour eux, la bataille n'est pas terminée. Toujours pleins de force, joyeux des mêmes enthousiasmes, c'est avec eux-mêmes qu'ils continuent de lutter. Ils veulent toujours et sans cesse apprendre, déchiffrer quelque secret nouveau du mystérieux visage de la nature. En cela, ils continuent de vivre comme ils ont toujours vécu. On voulait voir autrefois chez eux une attitude : il n'y en avait pas plus qu'aujourd'hui. Ils étaient et ils sont ce que doivent être des artistes, épris des maîtres chercheurs de vérité, indifférents aux paroles légères et mauvaises, n'ayant d'autre souci que leur œuvre. C'est par cette attitude, si attitude il y a, qu'ils triomphent, et c'est un bel exemple qu'ils donnent à ceux qui les suivent.

Ces réflexions me viennent dans les salles de l'exposition Pissarro, rue Le Pe-

letier, comme elles viennent sans doute à bien d'autres. Elles sont salubres, fortifiantes, elles naissent de la contemplation de cette œuvre qui a la beauté et le charme.

Camille Pissarro reste ce qu'il a été, mais aussi il *devient* de plus en plus ce qu'il est réellement, il s'exprime toujours davantage, il découvre lui-même sa personnalité. Il est surtout un poète d'intimité, il célèbre les proches délices, la douceur de vivre qu'il peut goûter sur place, chez lui, à sa porte, dans le clos, dans le jardin. Il n'a nul besoin d'aller très loin pour trouver le décor du bonheur. Il sait que partout la lumière vient visiter toutes choses, les revêtir d'éclat ou de douceur, les révéler vivantes à notre vue et à notre esprit.

Aussi, plus il regarde, contemple, ces spectacles tout proches, mieux il les aperçoit représentatifs de toute la poésie de l'immense univers. A mesure que l'on pénètre des toiles comme le *Clos*, le *Lavoir dans le pré*, les *Peupliers*, *Printemps*, *Pommiers en fleurs*, le *Pré*, et tant d'autres, une sensation délicieuse d'air et de lumière émane de

ces paysages où toutes les taches de couleurs sont mêlées, enchevêtrées, avec une science si sûre, une possession si complète du métier de peindre. Nous sommes loin des ébauches et des préparations à la mode, bâclées sous prétexte de synthèse, nous sommes en présence d'œuvres voulues, longuement et patiemment étudiées, menées à bien à travers la plus complète analyse, jusqu'à la vraie synthèse, cette fois, où tous les détails sont subordonnés à la profondeur et à la poésie de l'ensemble..

Ce sentiment de sécurité si vrai, si profond chez Pissarro, lorsqu'il se complaît à exprimer la beauté des doux endroits familiers où se passe sa vie d'artiste, il l'avoue encore lorsqu'il s'en va au dehors découvrir le monde et admirer l'espace. Là, il se révèle appliqué, timide, d'une manière tout à fait loyale et touchante. Il est en ces occasions ce qu'il est toujours, d'une application, d'une volonté parfaites. Une toile de lui est une confidence. Or, il nous confesse visiblement, dans cette série de peintures qu'il vient d'exécu-

cuter à Rouen, il nous confesse qu'il est sorti de chez lui, qu'il voit des objets nouveaux, qu'il est un peu ébloui par la grande coulée de lumière qui emplit la vallée de la Seine. Il y a dans la manière dont il exprime la forme des maisons, des ponts, des bateaux, des cabines, des voitures, des tonneaux, des machines, de tout ce qui encombre les quais de la ville industrielle, il y a, dis-je, une certaine hésitation, une impossibilité de dominer complètement les formes, parfois grêles et minces, sous une lumière un peu disséminée et errante.

Je n'énonce pas ces observations avec une pensée de critique et de défaveur. Ceux qui aiment, comme je l'aime, la personnalité de Pissarro trouveront au contraire ici des motifs de l'aimer et de l'admirer davantage. Il ne déplaît pas qu'il y ait quelque gaucherie chez un grand artiste expérimenté, et qu'un débutant se révèle encore et toujours chez un maître. On fait avec lui une excursion, on admire combien le monde est grand, combien l'existence

humaine est agitée, tumultueuse dans les grandes villes, et l'on rentre, un peu ébloui, un peu las, dans le délicieux jardin. On reprend la vie coutumière, on admire l'or du soir, on écoute les voix du silence.

10 juin 1898

En même temps que l'exposition des œuvres de Claude Monet galerie Petit, une exposition d'œuvres de Camille Pissarro est ouverte galerie Durand-Ruel. Mieux que par l'échantillonnage des Salons, les personnalités se présentent et se définissent par ces réunions de toiles qui donnent à voir le travail voulu et médité de deux ou trois années. Le sens banal attribué à l'étiquette d'« impressionnisme » se trouverait encore ici rectifié s'il était nécessaire. Le choix et la pénétration du sujet, la science attentive à fixer le rêve de poésie, les qualités qui rendent achevées et durables ces évocations d'un aspect et d'un instant, tout cela est ici présent par ces vues de Paris de Camille Pissarro, comme par les rivières, les rivages et les falaises de Claude Monet.

Est-il bien nécessaire, après tout, de batailler sur les mots, de prodiguer ses efforts et d'user son temps en définitions et classifications? C'est un travail qui se fait tout seul, avec une longueur de temps, une lenteur, une sûreté qui imitent les conditions de la vie naturelle. Les œuvres valent par elles-mêmes, prennent d'elles-mêmes la place qui est la leur, alors que tous les vains bavardages des querelles d'écoles sont oubliés, que les théories ingénieuses sont tombées à l'état de puériles curiosités.

Je pense que Camille Pissarro, malgré qu'il fût mêlé à tant de polémique et de dissertations, a bien ce sentiment que seul le travail compte, et qu'il est inutile de s'attarder à fonder des groupes et des sous-groupes. S'il a eu ces illusions, probablement nécessaires, au temps des batailles, il donne aujourd'hui la sensation toute autre de l'homme qui sait le prix de la vie et du temps, et qui songe avant tout à s'exprimer.

Il y a quelque chose de tout à fait touchant et beau chez cet artiste, c'est

l'exemple de son perpétuel renouvellement. Au fond, toute l'affaire de la critique est de montrer la tare de ceux qui, ayant trouvé un semblant de manière et la surprise du succès, s'arrêtent d'observer, de penser, de travailler, se consacrent à la pauvre imitation d'eux-mêmes. C'est la querelle que j'ai toujours cherchée aux soi-disant dirigeants de l'art, aux pontifes d'Institut, aux notables commerçants du Salon. Je ne fais pas, ce faisant, autre chose que leur proposer un examen de conscience. Encore faut-il être capable de vouloir cet examen. N'est pas troublé qui veut.

Celui-ci, en tout cas, Camille Pissaro, est bien loin de ces imperturbables. Comme au premier jour, il a l'inquiétude de connaître, il a la foi et l'ardeur, et un si beau désir de réaliser les admirables spectacles qui l'enchantent!

Les images des jardins, des champs, des pommiers en fleurs, des coins de village, l'exquise illumination des verdures et des fleurs, et toutes les apparitions de la vie de la campagne n'ont donc pas suffi à Pissarro.

Il a voulu aborder les spectacles de l'existence des villes, les rues grouillantes de foules, les ponts de pierre et de fer jetés par-dessus les fleuves, les lourds bateaux chargés de marchandises, les amas de maisons qui signifient le drame social. Les villes ont une physionomie particulière, passante, anonyme, affairée, mystérieuse qui doit tenter le peintre. Ce sont de beaux portraits à réaliser, et il y en a eu de tous temps. Mais ce sont des portraits toujours à refaire, car les physionomies qu'ils reproduisent sont infiniment changeantes : songez au Paris d'hier en regardant le Paris d'aujourd'hui.

Camille Pissarro a commencé par des représentations de Rouen, qui lui est une ville familière, et il en a donné des images caractéristiques avec une certaine hésitation, une timidité à exprimer la grandeur des formes. On retrouvera un peu de cette manière fine et grêle dans les vues de Paris, on n'aura pas toujours la perception de la grandeur et du volume. Il est certain, toutefois, qu'il y a un grand

pas de fait depuis les vues de Rouen. Si tels détails : une fontaine, une voiture, un kiosque, ont encore, ça et là, une silhouette mince, par contre les aspects des hautes maisons emplissent l'espace de leurs rangées rectilignes et de leurs courbes, de leur élévation et de leur profil massif.

C'est l'avenue de l'Opéra, par une matinée d'hiver, de soleil pâle, ou dans la brume, ou sous la neige, ou sous la pluie. C'est la place du Théâtre-Français, la rue Saint-Honoré, le boulevard des Italiens, le boulevard Montmartre, de l'automne jusqu'au printemps.

Le merveilleux, c'est la qualité atmosphérique de toutes ces toiles. Le ciel que nous voyons à Paris pendant les mois d'automne et d'hiver, le sol luisant de pluie qui reflète les nuées grises et les fugitives dorures du soleil, le visage des maisons rayé par les averses, toutes les lueurs éparses qui s'unifient en une grande tombée de lumière grisâtre, c'est ici exprimé en caractères ineffaçables. L'air que nous respirons est enfermé par ces cadres,

à nous donner l'émotion de nos rues boueuses, de nos pluies, de nos avenues qui vont se perdant en une perspective de brume. Dans cette atmosphère véridique, la mêlée des voitures et des passants tournoie, se croise, se mêle, avec un prodigieux sens du mouvement rythmé des foules. A plusieurs reprises, ce combat social visible dans les allées et venues inquiètes de la rue, est aperçu et résumé par Pissarro, et c'est une des beautés de cette série de toiles que la représentation de l'agitation fatale des vivants parmi ces décors d'un jour.

XXI

AUGUSTE RENOIR

20 juin 1896

Pendant quelques jours, seront exposées, galerie Durand-Ruel, les œuvres récentes de Renoir. Ce n'est pas, à vrai dire, une manifestation organisée, puisqu'il n'y a eu ni affiches, ni invitations. Néanmoins, les portes sont ouvertes à tous, et je ne résiste pas au désir d'essayer de dire à nouveau, devant ces créations nouvelles, l'impression encore augmentée, de grâce et de force, que donne ce talent en perpétuelle évolution.

Tout d'abord, Renoir est un peintre qui ne se croit pas astreint à pratiquer un seul genre. Il aurait pu trouver une manière et s'y tenir, détailler son talent en répétitions, refaire sans cesse aujourd'hui le travail

d'hier. Tout au contraire, et quoiqu'il y ait en lui une faculté particulière, dominante, de peintre de la chair de la femme et de l'enfant, il s'est universalisé, il s'est arrêté devant tous les spectacles, sachant bien que toujours il y trouverait une révélation. Tout est forme et tout est lumière pour le peintre, et Renoir a appris à peindre des seins de femmes et des joues d'enfants, des corps et des visages, en peignant des fleurs, des fruits, des paysages.

Les paysages, il semble les traverser rapidement, à la façon dont ils apparaissent comme éclairés, enflammés d'une illumination subite : c'est un feu qui flambe, un surgissement des arbres, des eaux, des êtres, dans un foyer incandescent. Ils sont pourtant de l'étude la plus opiniâtre, et si vous pénétrez dans cette atmosphère brûlante, vous apercevrez le souci de la forme et le pouvoir de la synthèse dans ces apparitions, ces évocations de minutes fugitives.

Ces décors de nature, eaux qui passent, éblouissements d'océans, architectures de

rochers, ondulations de verdures, deviennent les jardins délicieux où respirent, s'épanouissent, vivent ces jeunes corps de Baigneuses, petits êtres instinctifs, à la fois enfants et femmes, où Renoir apporte à la fois un amour convaincu et une malicieuse observation. C'est une conception toute particulière qui s'affirme par ces fillettes sensuelles sans vice, inconscientes sans cruauté, irresponsables quoique gentiment éveillées à la vie. Elles existent, avec infiniment de vivacité et de joie, sans chercher la raison de leur sensation. Elles existent comme des enfants, mais aussi comme de jeunes animaux joueurs, et comme des fleurs qui absorbent l'air et la rosée. Regardez ces yeux charmants pareils à des corolles, ces chairs heureuses, libres, abondantes, ces attitudes souples, ces petits mouvements vifs : c'est l'existence instinctive surprise dans la vérité de ses manifestations, toute une apothéose de l'heure présente, de la jeunesse, de la lumière joyeuse.

Il n'y a pas seulement cette conception

tranquillement sensuelle, dans l'œuvre de Renoir. Ou plutôt, cette conception se transforme à l'abord d'autres sujets. On en trouvera des preuves, dans ces deux admirables têtes d'enfants, d'une forme et d'un coloris si parfaits que l'on croirait à une sorte d'éclosion spontanée sur la toile. Les yeux, les bouches, plus que jamais, naissent comme des fleurs, et c'est le poème délicieux de la formation des traits de la vie qui commence, qui se définit déjà en essais de regards et en ébauches de sourires.

Puis, d'autres sujets encore témoignent de l'étendue et de la variété de la vision. La *Femme et Enfant*, l'*Enfant aux joujoux*, sont des chefs-d'œuvre qui racontent la patience, la sollicitude de la femme, sans aucune mise en scène sentimentale, simplement par l'attitude, par le geste des bras qui entourent, qui protègent, par les fortes mains toutes proches des petites mains indécises.

Enfin, voici un autre chef-d'œuvre qui s'intitule : *Portraits*, qui est déjà désigné

par tous comme un « Départ pour la promenade », et qui est bien un des plus beaux groupements d'être humains qui aient été représentés par la peinture : la mère, éclatante de santé, majestueuse, en toilette de printemps, les mains croisées, l'attitude paisible et doucement autoritaire, — le jeune grand garçon qui s'accroche aux bras de sa mère en un mouvement vif et gracieux, — la fillette qui rejette ses cheveux en arrière, — la bonne, robuste et belle, agenouillée, empressée à achever la parure de l'enfant, — cet enfant, le dernier né, tout de blanc vêtu, en équilibre tremblant sur ses petits pieds. C'est la pièce capitale de l'exposition, un beau résumé du talent actuel de Renoir, avec toutes ses qualités de grâce et comme une force neuve qui se dresse et s'installe.

Des défauts, il peut, il doit y en avoir. Quel artiste, quel homme serait complet sans ses défauts ? Une critique d'inventaire exact pourra relever ici une dureté, là une gaucherie, et encore une absence de nuance, de liaison entre deux valeurs, deux

traits. C'est possible, mais j'observe que cette peinture est toute fraîchement exécutée, n'aura son harmonie complète que dans un an, ou deux ans, que sais-je, et j'admire ce qui est admirable.

La grande séduction de l'art de Renoir, c'est la vision directe, la nature regardée chaque fois avec le même désir ardent. Rien ne s'interpose entre l'artiste et le spectacle, aucun ressouvenir, aucune manière, aucune combinaison. C'est bien sa volonté qui est aux prises avec la vie. Chaque fois, à chaque œuvre nouvelle, on aperçoit le même effort vers la possession, la même joie de la découverte, Renoir, c'est l'ingénuité savante, c'est l'expérience qui se remet sans cesse en apprentissage.

Une telle originalité ne l'empêche pas d'être traditionnel. Avant d'avoir accepté toutes les influences qui peuvent s'exercer sur un artiste de ce temps, il a son point d'attache très solide dans l'art de notre dix-huitième siècle français, il continue cette peinture lucide et fleurie, qui est bien de nous, bien à nous. On s'étonnera, plus

tard, de ne pas la voir représentée, résumée en ses phases essentielles, dans nos musées nationaux. Qu'on le sache bien, le *Départ pour la Promenade* sera une date dans l'histoire de l'art de ce temps et ne devrait quitter l'atelier de Renoir que pour entrer au Luxembourg.

XXII

BERTHE MORISOT

6 mars 1896

Les amis de Mme Eugène Manet, en peinture Berthe Morisot, morte l'an dernier, la première semaine de mars, ont songé à faire de son œuvre une exposition commémorative et ils ont réalisé leur pensée. Quittant leur art, leur travail, tout ce qui est leur souci et leur joie, Mallarmé, Degas, Renoir, Monet, sont venus, actifs, attentifs, pour faire revivre par le legs de son esprit, devant tous, la grande artiste qui n'est plus.

L'hommage ainsi rendu est complet. On peut supposer, sans crainte d'erreur, que le passant amoureux de la peinture des siècles, qui entrera aujourd'hui dans les

salles de Durand-Ruel, connaîtra le plaisir de la sensation et de la raison à contempler ces toiles, ces aquarelles, ces dessins, qui viennent définitivement, dès aujourd'hui, s'ajouter à cette variée et infinie histoire de l'art où chaque artiste vient dire la même chose en un langage nouveau.

Cette même chose, c'est l'émerveillement devant le monde déployant sa magnificence, c'est l'essai de compréhension devant l'admirable phénomène de la vie éparse et une, et c'est le désir violent de recréer ce spectacle, ce monde, ce décor, cette vie des êtres.

Berthe Morisot n'a pas failli à cet instinct de l'artiste, à cette démonstration d'elle-même et de toute la vie environnante, et voici son œuvre.

Elle l'a élaborée presque secrètement, ayant la haute sagesse de savoir accepter la liberté qui lui échut par le fait du sort. Elle ne fut pas l'amateur aimant la publicité, la gloire immédiate. Elle fut l'artiste aimant par dessus tout le travail, voulant

surtout s'exprimer, dire le plus possible de ce qui était en elle. Puisqu'il lui était permis d'ignorer les nécessités de la vie, les exigences du métier, elle ne montra aucune âpreté à réclamer sa place, elle ne courut pas les Salons et les Expositions, elle ne se hâta pas de réunir et de montrer son travail de l'année ou de la quinzaine, comme tant d'autres qui pourraient bien attendre la réflexion avant de nous faire profiter de leurs trop récentes découvertes.

Non pas que Berthe Morisot se refusât à la rencontre avec le public, avec tant d'inconnus, discrets, sensibles, qui n'ont que le livre et le tableau comme récréation et réconfort de leur existence silencieuse. Au contraire, elle accepta les occasions de se montrer à tous dans la pleine lumière, et de se juger elle-même en accrochant à des murailles ces pages colorées où elle se mettait tout entière, avec le charme profond de sa vision fine et ardente, de sa pensée solitaire. On n'a certes pas oublié qu'elle fut de la première exposition du groupe des Impressionnistes, en 1874, chez

salles de Durand-Ruel, connaîtra le plaisir de la sensation et de la raison à contempler ces toiles, ces aquarelles, ces dessins, qui viennent définitivement, dès aujourd'hui, s'ajouter à cette variée et infinie histoire de l'art où chaque artiste vient dire la même chose en un langage nouveau.

Cette même chose, c'est l'émerveillement devant le monde déployant sa magnificence, c'est l'essai de compréhension devant l'admirable phénomène de la vie éparse et une, et c'est le désir violent de recréer ce spectacle, ce monde, ce décor, cette vie des êtres.

Berthe Morisot n'a pas failli à cet instinct de l'artiste, à cette démonstration d'elle-même et de toute la vie environnante, et voici son œuvre.

Elle l'a élaborée presque secrètement, ayant la haute sagesse de savoir accepter la liberté qui lui échut par le fait du sort. Elle ne fut pas l'amateur aimant la publicité, la gloire immédiate. Elle fut l'artiste aimant par dessus tout le travail, voulant

surtout s'exprimer, dire le plus possible de ce qui était en elle. Puisqu'il lui était permis d'ignorer les nécessités de la vie, les exigences du métier, elle ne montra aucune âpreté à réclamer sa place, elle ne courut pas les Salons et les Expositions, elle ne se hâta pas de réunir et de montrer son travail de l'année ou de la quinzaine, comme tant d'autres qui pourraient bien attendre la réflexion avant de nous faire profiter de leurs trop récentes découvertes.

Non pas que Berthe Morisot se refusât à la rencontre avec le public, avec tant d'inconnus, discrets, sensibles, qui n'ont que le livre et le tableau comme récréation et réconfort de leur existence silencieuse. Au contraire, elle accepta les occasions de se montrer à tous dans la pleine lumière, et de se juger elle-même en accrochant à des murailles ces pages colorées où elle se mettait tout entière, avec le charme profond de sa vision fine et ardente, de sa pensée solitaire. On n'a certes pas oublié qu'elle fut de la première exposition du groupe des Impressionnistes, en 1874, chez

les parcelles d'œuvres, par les surgissantes ébauches, par les vives aquarelles, par les quelques traits de couleurs des dessins. La fine tradition française, qui eût déjà son heure de grâce au dix-huitième siècle, continue ici son fleurissement, et cette tradition continuée n'empêche pas la personnalité de s'affirmer et le génie d'éclore.

Ceux qui s'intitulent « peintres de l'âme » trouveraient ici sujet de méditer. Jamais âme ou esprit n'a démontré la profondeur de sa songerie intérieure, la force de sa volonté spirituelle, avec plus d'intensité que cette vivante et délicate artiste acharnée à conquérir la complexité du réel et la poésie de la vérité. Je songeais à elle et à tous, en lisant ces lignes d'un Japonais, préfacier d'un album d'Hokousaï, lignes traduites par Hayashi et citées par Goncourt : « Il n'est pas difficile de dessiner des monstres, des revenants, mais ce qu'il y a de difficile, c'est de dessiner un chien, un cheval, car ce n'est qu'à force d'observer, d'étudier les choses et les êtres qui nous entourent, qu'un peintre représente

lumière des forêts revient se combiner avec la glauque transparence de l'eau, avec le fluide bleu de l'éther et la flamme rose du soleil.

Dans cet air léger et subtil, fixé, comme au passage, par le poudroiement de cette peinture pourtant belle et solide, les créatures évoquées ont surgi naturellement. On ne peut les rêver autres que ces belles jeunes filles identifiées avec les printemps de ces paysages, les fêtes déployées de ces ciels, les couleurs et les odeurs de ces fleurs, où vient éclore tout le mystère du réel. Les jeunes corps souples aux mouvements gracieux et rythmiques, les visages où l'enfance se change en jeunesse ingénue, sont inséparables de cette glorieuse et tranquille fête de nature, et c'est la joie des jardins qui entre dans les chambres avec les fillettes charmantes tout imprégnées des lueurs et des parfums du dehors.

C'est ce rêve que Berthe Morisot a rêvé, et c'est ce rêve qu'elle a dit avec le rare bonheur de la maîtrise. On le trouvera exprimé par chacune de ces œuvres et par

XXIII

ALFRED SISLEY

22 février 1897

Le spectateur de l'exposition d'Alfred Sisley pourra, galerie Petit, devant les cent cinquante toiles qui décorent les murailles, apprendre un chapitre de l'histoire de la peinture, et vivre par la pensée une belle existence d'artiste. Cherchez dans un angle de la salle, le plus ancien tableau : *Chemin bordant le parc de Courances*, daté de 1868 : c'est une route dans l'herbe, entre une masse de verdure et la rase campagne, l'aspect tranquille animé par un cabriolet incliné au trot d'un cheval blanc. Cherchez ensuite une toile d'hier, de l'automne de 1896 . *Soleil couchant, septembre*, ou *Sur la route de Saint-*

un oiseau qui a l'air de voler, un homme qui a l'air de parler. Or, le talent extraordinaire du vieillard Taito (Hokousai) n'est que le résultat de ce travail, de cette observation dans laquelle il a apporté cette attention infatigable que j'ai toujours admirée, et qui a fait de lui le grand artiste indépendant et le maître unique. »

Tout de suite après ses débuts, Alfred Sisley a traversé une période charmante, d'une manière à la fois fine et grasse, prudente et sûre. C'est, à peu près, pendant les années qui vont de 1872 à 1878. J'aime infiniment, dans cette note discrète et nuancée : la *Place de l'Abreuvoir à Marly*, sous la neige; une vue de *Port-Marly*, le pavé de la petite ville, les boutiques à contrevents, les géraniums aux fenêtres; la *Route de Mantes*, des petits arbres, deux chevaux, un ciel bleu pâle; une *Gelée blanche*, des arbres à feuilles jaunies, une petite maison frileuse, un ciel pâle et froid; une *Futaie*, *effet d'automne;* une *Inondation*, des hommes en barque abordant une maison au seuil baigné d'eau; une autre *Inondation*, une maison au loin, un grand arbre dépouillé trempant dans l'eau au premier plan, tout un ensemble gris envahi de lueurs ternes, une sensation de fleuve élargi, profond, de force latente, calme et terrible; et bien d'autres.

Admirez maintenant que ce soient ces paysages si étudiés, si savants, si sobres, qui aient offusqué le public et déchaîné la critique. Ils ont figuré, en effet, à la première exposition du groupe impressionniste, chez Nadar, boulevard des Capucines, et aux expositions suivantes, où ils ont été accueillis, comme les œuvres de Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Berthe Morisot, Degas, par des ricanements et des colères. Ils ont été vendus, à l'Hôtel Drouot, sous les huées, et c'est à peine si quelques amateurs courageux ont osé les acquérir à des prix qui variaient entre 50 francs et 300 francs. Aujourd'hui, ils sont en honneur dans les galeries, et aucun visiteur de l'exposition actuelle ne gesticule et ne vocifère. Pourquoi ?

Ces tableaux sont restés les mêmes, et leur nouveauté, qui paraissait, il y a vingt ans, folle et scandaleuse, se révèle aujourd'hui sage et rassurante, continuant simplement la tradition de la peinture, avec l'ajouté d'une personnalité. C'est donc que la personnalité surprend tou-

jours, que la plus petite nuance de changement déroute. Au moins, ceux qui connaissent les musées, ceux qui écrivent sur l'art, ceux qui collectionnent des toiles, devraient savoir et expliquer aux autres cette loi de l'évolution continue et de l'originalité artistique.

Il n'en a pas été ainsi pour Sisley et ses amis. On les a laissés se débattre à peu près seuls contre les difficutés de chaque jour. C'est tant mieux, car il ne faut voir ici aucune récrimination contre le sort : la lutte courageuse est nécessaire et vivifiante, et l'artiste prend conscience de lui-même dans la défaite et dans la solitude. Sisley continua donc, et comme il n'était pas un peintre qui se satisfait d'une manière et s'en tient à une fabrication monotone, il quitta les toiles qui viennent d'être dites pour des recherches et des réalisations autres. Et cela, non par un brusque parti-pris, très tranquillement au contraire, par des transitions peu sensibles, dont il ne s'aperçut guère lui-même. C'est ainsi qu'il passa des taches justes, des har-

monies grises, à des formes plus étudiées, plus présentes, à des harmonies lumineuses, vives, enflammées. Il devint alors le peintre des rivières qui étincellent, roulent des paillettes et des feux, et des beaux ciels légers, profonds, où le rose du matin, le bleu du jour, le violet du soir, s'évanouissent, où les nuages, dans l'éther fluide, voguent comme des escadres.

Il est certain qu'un certain nombre de toiles de Sisley est discutable, et je suis sûr que l'artiste, au point où il est parvenu, se discute lui-même et juge ses efforts. Parmi tant de tableaux charmants et puissants, il est des œuvres intermédiaires, des paysages plâtreux, creux, où l'artiste n'a pas dépassé les apparences, où il a dressé le décor entrevu dans une atmosphère qui semble vide. Seulement, il faut retenir d'un pareil artiste, non ses troubles et ses défaillances, mais sa prise de possession des choses, ce qui fait de lui un être joyeux et fort, tel qu'il se révèle librement dans une toile mouvementée comme les *Bords du*

Loing, où le ciel, l'eau, les berges, célèbrent une fête de l'univers, tel encore qu'il apparaît en plein équilibre, en plein vouloir, dans les beaux automnes de l'an dernier, au bord de sa chère rivière du Loing, autour de sa ville de Moret.

Il quitta parfois sa retraite de Seine-et-Marne pour des excursions d'été, entraînant notre pensée vers la côte anglaise, à Cardiff, au pied de la falaise de Penath, et il nous donne alors à contempler les aspects de Lady's-Cove, Storr-Rock, Langland Bay, des grèves où bouillonne la mousseline des vagues, des avancées rythmiques de marées, des roches parées de la richesse des végétations, des ombres transparentes projetées par la terre sur l'eau, des navires qui passent, des êtres perdus dans l'immensité. Un don de logique s'affirme toujours en lui avec l'amour de la clarté. Ces pages ne sont pas des esquisses inconscientes, fabriquées à la minute, comme le disent les simples ou les malins, qui croient ou affectent de croire que le terme d'impressionnisme ne sert à désigner

que des pochades. Ce sont, au contraire, des pages lentes et méditées où Sisley, comme ses amis, apporte toute sa conscience et tout son savoir à conserver l'aspect frais et charmant de la première apparition.

Au résumé, des années de volonté en travail, de réflexion solitaire, de créations enivrantes, nous sont racontées par ces cent cinquante toiles. Sisley a vécu et vit de la vie désintéressée et profonde du paysagiste amoureux de nature, éloigné de la vie sociale. On peut espérer qu'il y a trouvé la sérénité et le bonheur exprimés par son œuvre de lumière et de vérité.

31 janvier 1899

Alfred Sisley a terminé, dans sa cinquante-neuvième année, après la torture d'une maladie qui a duré plusieurs mois, une existence vouée opiniâtrement à l'art et au travail. Ceux qui ont connu l'homme, ceux qui ont aimé son grand talent, apprendront cette mort avec émotion. Sisley avait éprouvé, en même temps que ses

amis du groupe impressionniste, les difficultés de la vie, et l'on peut dire de lui que s'il a connu le triomphe de sa cause, il a succombé néanmoins en pleine bataille, car il n'a guère profité de la vogue qui venait enfin à ses tableaux, admis aux musées et aux galeries des amateurs, après avoir été seulement goûtés et recherchés par un petit nombre.

On peut prévoir que la gloire viendra encore davantage à ses œuvres fortes et charmantes. Sisley a été le poète délicieux des bords des rivières, et de ces petites villes qui épanouissent leur beauté fraîche et tranquille sur les bords de la Seine et du Loing, Saint-Mammès où il habita longtemps, Moret où il est mort. D'une belle journée de promenade passée avec lui, j'ai gardé les récits, qu'il faisait avec tant de perpicacité et d'esprit, de la vie des riverains, des bateliers, et de ceux qui passent, sur leurs lourds bateaux, en nomades et en bohêmes de l'eau. J'ai gardé aussi le vif souvenir de son sentiment de nature, de la manière fine et éloquente

dont il célébrait les décors si bien évoqués par ses toiles.

Son renom d'artiste se fixera et s'accroîtra. Il a peint, d'une manière franche et jolie, forte et délicate, l'enveloppement lumineux des choses, les feuillages des rives et des îles, les chalands amarrés à l'ombre, les maisons dressées au-dessus des berges. Il a été un peintre admirable des ciels, il a su exprimer la profondeur de l'éther et faire voguer les nuages au large de cet infini. Il est venu à son tour, avec l'amour de la nature radieuse, dire le charme, la douceur de tant de beaux paysages d'un jour, il a pris conscience de l'univers.

Un hommage unanime saluera cette vie probe, fière, désintéressée. Cette œuvre restera dans l'histoire de l'art de notre temps.

20 avril 1899

Cette exposition et cette vente [1], trois

1. L'une des préfaces (l'autre était de M. Arsène Alexandre), pour le *Catalogue de tableaux, études, pas-*

mois après la mort d'Alfred Sisley, prennent déjà un sens de consécration historique. Nous avons l'intuition, pour certains noms et certaines œuvres, qu'un classement logique se fait sous nos yeux et que rien ne saurait empêcher cette conquête de l'opinion, cette première annonce du jugement équitable de la postérité. Il en est ainsi pour le peintre regretté, auquel nous venons rendre un dernier hommage. Toute son existence fut en proie à la lutte, à l'inquiétude. Il a été sans cesse à la peine, il n'a guère été à l'honneur. La veille de sa mort, il connaissait les mêmes affres qu'aux jours de ses débuts. Que dis-je? il n'y a ni tristesse, ni désespoir à l'heure de l'entrée dans la vie, mais quelle mélancolie et quelle amertume doivent être celles de l'artiste vieilli, chargé de famille, et forcé encore de résoudre au jour le jour la terrible difficulté de vivre! Pourquoi ne pas dire que ce fut le sort de Sisley, puis-

tels, par Alfred Sisley, et de tableaux, pastels et dessins offert à ses enfants par les artistes, dont la vente eut lieu le 1er mai 1899.

qu'il le supporta avec cet héroïsme farouche et caché qui ennoblit si mystérieusement la vie des solitaires. S'il gémit et désespéra, ce fut en secret, et pour les siens. Pour lui, j'affirme, avec ceux qui l'ont connu tout au long de sa carrière, qu'il n'eut jamais que la préoccupation de son art, l'orgueil de vaincre la nature en ce combat journalier que livre l'artiste, l'espoir qu'il aurait fixé sur ses toiles un peu de la beauté fugitive des choses éternelles.

Cet espoir n'aura pas été trompé. Au jour où fut annoncée la mort de Sisley, après tant de souffrances volontairement et fièrement dissimulées, il y eut un tressaillement dans tout le public renseigné. Les toiles possédées par ceux qui avaient été les croyants des anciens jours prirent soudain un prestige nouveau, et toutes celles qui attendaient par le monde le caprice des amateurs furent immédiatement recherchées : le classement dont je parlais commençait de se faire, Alfred Sisley prenait la place qui lui était légi-

timement dûe dans la glorieuse lignée des paysagistes qui ont célébré la beauté des saisons et le charme de l'heure. Tout musée, toute galerie, qui prétendent aujourd'hui à raconter l'histoire du grand art de notre siècle, raconteraient incomplètement cette histoire, s'ils ne présentaient pas, à leur date, les peintures douces, délicates, lumineuses, frissonnantes, qui correspondent aux divers moments de l'évolution du talent d'Alfred Sisley.

J'écarte ici volontairement toute idée de critique qui semblerait devoir restreindre la qualité et l'importance de l'œuvre de Sisley, je laisse de côté les influences qu'il a pu subir, les erreurs de formule qui ont pu être les siennes, les faiblesses de réalisations de certains grands spectacles, qui donnent parfois une preuve à rebours de son infinie délicatesse de perception : les amis et les admirateurs de Sisley, les amateurs passionnés de ses peintures, savent tout cela. C'est que la critique, au sens exact, qu'elle doit prendre, de pénétration, d'explication des œuvres, ne diminue en

rien ces œuvres parce qu'elle s'attache à les définir exactement. Ainsi entendue, la critique se confond avec l'histoire de l'art, et Sisley relève dès à présent de cette histoire. On le définira, comme tous les autres artistes, même les plus grands, mais il sera chez lui aux musées de l'avenir, avec un nom impossible à éluder, et des pages délicieuses, où les hommes qui ne sont pas encore nés trouveront à se réjouir et à s'émouvoir de l'une des plus fines sensibilités de notre temps.

XXIV

PAUL CÉZANNE

16 novembre 1895

Pour la première fois, ailleurs que chez des artistes, on voit un ensemble des œuvres de l'artiste mal connu. Galerie Vollard, rue Laffitte, les passants peuvent entrer et se trouver en présence d'une cinquantaine de toiles : figures, paysages, fruits, fleurs, par lesquelles pourra se fixer enfin l'opinion sur l'une des très belles, très grandes personnalités de ce temps-ci. Cette expérience faite, et il était grand temps qu'elle se fît, tout l'obscur et tout le légendaire de la biographie de Cézanne se dissiperont, et il restera une œuvre sévère, et pourtant charmante, savante, et néanmoins ingénue.

Il n'y a ici ni catalogue, ni dates, ni même de signatures. Mais n'ayez crainte, les œuvres sont signées, mieux marquées que par une signature. Avec la même éloquence émouvante, elles disent les mêmes recherches, les mêmes victoires, les mêmes défaites, des défaites aussi héroïques et fières que des victoires. Les dates aussi peuvent se discerner, ou, si l'on préfère, les périodes, et c'est ainsi que se racontera l'histoire d'un esprit, celle qu'il importe de savoir.

Le grand panneau placé au fond de la salle et qui représente, avec un luxe de couleurs et un éclat de lumière inouïs, une fête d'ivresse et de volupté, sous un ciel bleu, en avant d'une architecture, ce panneau est un point de départ capital de l'existence artistique ici exposée. Il dit nettement, brutalement, d'une affirmation farouche, les enthousiasmes et les amours de la jeunesse de Cézanne, son admiration compréhensive de Véronèse, Rubens, Delacroix. Ce n'est pas là une admiration

servile, c'est une profession de foi, la déclaration d'un artiste nouveau qui prête serment à la peinture, au faste, à l'énergie. Il est respectueux des maîtres du passé, mais avec quelle ardeur il veut parler à son tour! Il confesse son ambition par la violence qu'il exprime, par ce couple d'amants noués d'une si forte étreinte, par ce désordre rythmé de l'orgie, par la hautaine figure qui préside à cette mêlée d'instincts, par cette autre si robuste, installée au sommet, accoudée à la balustrade où des draperies se déploient joyeusement à l'air libre.

Le même souci de beauté puissante, le même désir de l'équilibre des grandes œuvres, on les retrouvera dans ces indications, ces ébauches de figures nues en plein air : des baigneurs, des baigneuses au bord de l'eau, silhouettes grandies, ayant la noblesse et la grâce rudes de la force, dressées en statues sur des paysages admirables, aux ciels bleus et chaleureux, aux verdures violemment jaillies, vivaces et délicates, libres et épanouies comme des produits de

nature, et en même temps, par le sortilège de l'art, voulues et stylées comme les arrangements d'un parc idéal.

Ce n'est plus l'or et la fougue du premier panneau, c'est une harmonie verte et bleuâtre où les chairs tranquilles apparaissent à travers la douceur de la lumière. Et la grandeur est restée, la plupart de ces figures hardiment profilées ont une sorte de mélancolie titanesque, une expression de lassitude, de repos farouche, qui laissent à l'esprit un charme singulier, à nul autre pareil.

Les tableaux de fleurs et de fruits donnent la même preuve de la faculté décorative de Cézanne. Toute la gamme des tons, tout l'accord délicieux des valeurs, les voici, par ces pommes rouges, ces pommes vertes, ces oranges qui absorbent et expriment la clarté, ces vases verts et gris, ces tentures, ces fonds d'une richesse sourde, d'une douce lueur, ces linges d'une lumière si égale à la vraie lumière, douce et pure comme elle. A n'en pas douter, par ces toiles qui le font déjà saluer par quelques-

uns comme un maître incontesté, en possession de la plus haute splendeur de peinture, il affirme qu'il aurait pu entreprendre et réaliser de grandes œuvres, faire fleurir les murailles comme des jardins lumineux.

Le sort ne l'a pas voulu. L'inquiétude de l'artiste l'a dominé. Cézanne n'en a pas moins raconté sa sensation profonde au spectacle de l'univers. Il importe peu que sa personnalité ait pris, pour s'exprimer, telle forme plutôt que telle autre. Regrettons qu'il n'ait pas doté son pays et son temps de l'œuvre grandiose qui était en lui. Mais son individu ne subit de ce regret aucune déperdition, puisqu'il est présent, et bien présent, par toutes ces œuvres où se mêlent, comme on ne l'a jamais vu davantage peut-être, la réflexion et la spontanéité.

A la mise en retraite de Cézanne, à son labeur secret, nous avons gagné ce magnifique portrait de jeune homme en gilet rouge, qui peut soutenir la comparaison avec les plus belles figures de la peinture, et ces fruits qui résument en leur forme puissante, en leur éclat concentré,

toutes les harmonies éparses, et ces fleurs légères, voltigeantes ainsi que des papillons, et ces paysages d'une si extraordinaire majesté, ces arbres, ces fleurs, ces sentiers, ces coteaux, ces maisons, toute cette beauté ordonnée dans l'air, toute cette grâce inattendue et violente qui surgit avec un tel accent de nouveauté après tant d'art révolu déjà!

Vous qui lirez ces lignes et qui irez peut-être ensuite chercher cette beauté et cette grâce que j'affirme, ne vous arrêtez pas à telle gaucherie, à tel manque de perspective, d'équilibre, à tel aspect inachevé. D'abord, il est ici, en grand nombre, des œuvres complètes, admirablement équilibrées et achevées, où tout est plein, où tout est sûr. Mais pour les autres, ne croyez pas que je veuille vous faire admettre un parti pris, vous faire partager une opinion hâtive. Cherchez bien, regardez mieux, et vous apercevrez que Cézanne est, d'une part, un traditionnel, épris de ceux qu'il regarde comme ses maîtres, et,

d'autre part, un observateur scrupuleux comme un primitif inquiet de vérité. Il sait l'art, et il veut le forcer à se révéler directement par les choses. Il n'est ni un ignorant ni un adroit : voilà par élimination, une définition de son être artiste. Il ne cherche pas à pallier, à farder, il tremble de joie et de crainte, il presse la nature de se livrer, il prend d'elle ce qu'elle lui donne, et il s'arrête lorsqu'il est au bout de son effort.

C'est un grand véridique, ardent et ingénu, âpre et nuancé. Il ira au Louvre, mais en attendant, on ferait bien, et sans plus tarder, de le représenter au Luxembourg par tous les aspects de son œuvre, par une figure, un paysage, et un tableau de fruits. Si l'on fait cela, on aura fait un acte de justice.

XXV

PAUL GAUGUIN

12 novembre 1893

Paul Gauguin, — que j'ai peu rencontré, — que je cherche surtout à me définir à travers ses œuvres de périodes différentes, m'apparaît avec ces caractérisques :

Une inquiétude et une volonté, — une recherche fébrile, une nostalgie de grand art, — un désir violent d'échapper à l'art du passé, à l'art des originaux contemporains, — une pratique et un savoir qui le ramènent, comme malgré lui, en captif révolté, à cet art révolu qui l'obsède, — des évasions heureuses où il respire avec sauvagerie l'air de la liberté, — la main mise autoritairement sur ce qu'il entrevoit de nouveau, — une lassitude et une ambition.

Cela n'est pas commun dans le milieu d'art où sévissent les imitations et les modes, et je me sens ému, pour ma part, par ces combats de l'esprit, par les contradictions naïvement et fortement révélées, par le spectacle d'un civilisé qui voudrait être heureux par l'instinct, malgré les traditions et les entraves sociales.

Paul Gauguin donne un de ces spectacles d'énergie, d'effort pour se fuir et pour se trouver lui-même. Il sent en lui une force secrète qui voudrait se frayer passage et s'épanouir à travers l'amas de l'éducation, il secoue le fardeau, il s'acharne à vouloir vivre sa vie.

C'est cet artiste, âpre, laborieux et doué, qui expose rue Laffitte une cinquantaine de peintures et quelques sculptures rapportées de Taïti, où il vient de passer deux années et demie.

Une biographie rapide de lui, qui complèterait par des faits et des rappels de dates la tentative de caractérisation qui vient d'être faite, mentionnerait que Paul Gauguin a pris part aux dernières mani-

festations des impressionnistes, — qu'il exposait avec eux, en 1881, une étude de *Femme nue* qui est restée dans le souvenir pour sa hardiesse, sa tristesse, sa misère, et des paysages qui révélaient une filiation de Cézanne, — qu'il a ensuite cherché des voies, changé sa manière, évolué. C'est le moment de ses peintures de Bretagne où, tout en gardant des contacts avec les initiateurs rencontrés tout d'abord, Cézanne, Monet, Degas, Puvis de Chavannes, il s'est épris des naïfs essais des artisans de calvaires et de vitraux, qu'il a voulu changer en savantes simplifications.

On a vu, dans cette dernière formule, des toiles d'un ample dessin, d'un coloris éclatant, d'une humanité particulière, basse, lamentable, machinale. Par elles, l'artiste marquait sa décision d'échapper aux coutumes d'aujourd'hui, de remonter à l'art des enlumineurs, des tailleurs d'images, qui se satisfaisaient de colorations vives et d'à peu près de silhouettes. Il cherchait à réaliser, lui, homme de maintenant, un art semblable à l'art embryonnaire qui

se révèle en durs coloriages, en lignes massives, aux devants d'autels, aux verrières, aux cimetières de villages que je sais bien.

J'avoue avoir souffert de ces recommencements voulus du pauvre esprit touchant et bégayant d'autrefois. Las de la Bretagne de romances montrées aux Salons, j'eus une déception à voir Gauguin installer, en avant des champs d'or, des grèves pâles, des mers de saphir et d'émeraude, une Bretagne de visages à jamais condamnés, sans une lueur, pétrifiés, — morts. J'aurais voulu un art pénétrant les esprits, recueillant les pensées, discernant la grâce de résignation, la joie fine, l'expression mélancolique, touchante, — vivante.

Mais je crois que là encore, dans cette Bretagne, l'inquiétude était chez Gauguin, et qu'il rêvait autre chose dans le refuge du passé qu'il avait choisi, dans le parti-pris de pensée et d'art où il vivait. Toujours est-il qu'il laissa tout là, qu'il voulut le voyage, le départ, et qu'il partit en bel

aventurier de l'art, comme ces conquérants européens d'autrefois, qui s'en allaient vers le soleil, vers l'inconnu.

Il est, dit Charles Morice, son préfacier — par son ascendance, un héritier tardif des Incas. Il a navigué longtemps — nous disait, il y a trois ans, Octave Mirbeau. Il voulut donc retourner aux pays d'où il était venu, aux terres brûlantes où s'épanouit la flore des Tropiques. C'était là qu'il avait déjà trouvé les états de choses qui correspondent à l'intime de son être. C'est de là qu'il rapporte aujourd'ui ces peintures, ces sculptures.

Ce sont les paysages d'une terre de chaleur, des feuillages immobiles dans l'atmosphère, des eaux lourdes, des ciels pesants, des bords de mer, des entrées de bois, des champs familiers, des agglomérations de cahutes, — parmi lesquelles se dressent en vivantes statues les formes noires des êtres. « Des formes féminines noires, dit Morice. Le soleil les a brûlées, mais il les a pénétrées aussi. Il les habite, il rayonne d'elles, et ces formes de ténèbres

recèlent la plus intense des chaleurs lumineuses. »

La nature de Gauguin s'affirme, règne, me semble-t-il, en ce pays qui m'est inconnu, que beaucoup de nous n'ont encore vu que par telle description du *Mariage de Loti :*

« Le soir nous étions presque arrivés à la zone centrale de l'île tahitienne; — au-dessous de nous se dessinaient dans la transparence de l'air tous les effondrements volcaniques, tous les reliefs des montagnes, — de formidables arêtes de basalte partaient du cratère central et s'en allaient en rayonnant mourir sur les plages. Autour de tout cela, l'immense océan bleu; l'horizon monté si haut, que par une commune illusion d'optique, toute cette masse d'eau produisait à nos yeux un étrange effet concave. La ligne des mers passait au-dessus des plus hauts sommets; l'Oroena, le géant des montagnes tahitiennes, la dominait seul de sa majestueuse tête sombre. Tout autour de l'île, une ceinture blanche et vaporeuse se dessinait sur la nappe bleue

du Pacifique : l'anneau des récifs, la ligne des éternels brisants de corail. »

Çà et là, chez Gauguin, le regard hésite sur la nature du sol, sur le modelé d'une forme. Mais l'impression d'ensemble est saisissante. Du centre de la salle, tout ce Taïti aux murailles est du bel art de décoration. L'artiste assemble les couleurs violentes avec un sens certain de l'harmonie. Si l'on va aux œuvres, un mélange d'existence libre et de rêvasseries superstitieuses apparaît. Tout un côté de civilisation primitive se révèle, dans les toiles, et dans les très beaux bois sculptés, façonnés en idoles.

Mais j'ai surtout l'émotion de la certitude, lorsque j'ai la rencontre subite et sûre de l'humanité, — par ce visage aux yeux purs, où commence de poindre une malice de jeune animal, — par ces fillettes aux blouses roses fanées, — par ces femmes qui regardent, qui respirent, qui surgissent parmi nous avec leur grâce naturelle, celle-là surtout, en vêtement

violet, un peu penchée, si réelle, barbare, somptueuse et fine.

20 novembre 1898

Paul Gauguin, toujours à Taïti, envoie à Paris une série de toiles du même grand sens décoratif qu'autrefois, et, pour la plupart, attendries d'une grâce humaine qui s'oppose délicatement aux rudesses rébarbatives et aussi aux déformations souvent voulues par l'artiste. Paul Gauguin facilite, de cette sorte, l'accès de ses conceptions, enlève à la discussion, non seulement le prétexte d'une âpreté énigmatique, mais la supposition d'une pensée mystificatrice cachée derrière les lignes et les couleurs arbitraires. Il y a encore ici, à mon sens, une croyance trop arrêtée à l'artifice, mais il y a aussi un goût de la nature qui revient, très vif et très charmant. Ce goût est perceptible, que dis-je? il est affirmé par ces baigneuses aux gestes puérils, par ce paysage rose aux arbres fleuris, par ces cueillettes, par ce groupe de jeunes filles d'une beauté vivante fixée

en formes de statuaire, et par tant de détails de cette grande page où les êtres se reposent, rêvent, passent en lents mouvement, ces jeunes filles, cette vieille, ces enfants, et ces petits chats d'un si joli mouvement de vérité.

Plus que jamais on peut regretter que la faculté de création décorative de Paul Gauguin n'ait pas été reconnue, qu'il n'ait pas eu toute liberté de s'exprimer en verrières et en tapisseries. Alors que tant de travaux sont arbitrairement distribués à des peintres qui se contentent d'accrocher leurs tableaux ordinaires aux murailles qu'il faudrait décorer, celui-ci, qui a en lui ce qui manque à tant d'autres, est ignoré. Les verrières, surtout, l'auraient mis en valeur, auraient éclairci ce que ses compositions ont souvent d'opaque. Voudra-t-on un jour tenter l'expérience, donner à Paul Gauguin l'occasion d'une manifestation complète de son esprit ?

violet, un peu penchée, si réelle, barbare, somptueuse et fine.

20 novembre 1898

Paul Gauguin, toujours à Taïti, envoie à Paris une série de toiles du même grand sens décoratif qu'autrefois, et, pour la plupart, attendries d'une grâce humaine qui s'oppose délicatement aux rudesses rébarbatives et aussi aux déformations souvent voulues par l'artiste. Paul Gauguin facilite, de cette sorte, l'accès de ses conceptions, enlève à la discussion, non seulement le prétexte d'une âpreté énigmatique, mais la supposition d'une pensée mystificatrice cachée derrière les lignes et les couleurs arbitraires. Il y a encore ici, à mon sens, une croyance trop arrêtée à l'artifice, mais il y a aussi un goût de la nature qui revient, très vif et très charmant. Ce goût est perceptible, que dis-je? il est affirmé par ces baigneuses aux gestes puérils, par ce paysage rose aux arbres fleuris, par ces cueillettes, par ce groupe de jeunes filles d'une beauté vivante fixée

âpre, parfois un peu gauche, par l'*Ex-voto*, de 1861 (musée de Dijon), le *Lutrin*, 1863, l'*Amende honorable* (musée du Luxembourg), le *Réfectoire* (1869), le *Pèlerinage* (1872). Je me souviens d'avoir vu cette dernière peinture, alors que je ne savais rien de Legros, et d'avoir senti la vérité de l'atmosphère sourde, de la lumière des verrières, des silhouettes denses, de l'expression silencieuse. Depuis, rien aux expositions annuelles. Une seule fois, un ensemble fut visible dans un local de la rue Vivienne, mais j'ai appris aussi à connaître ce grand artiste par ses eaux-fortes, d'un aspect si hardi et robuste, d'entailles si nettes, et qui recèlent maintenant, avec quelques autres œuvres, la vraie tradition de l'art magnifique de la gravure

C'est une joie de voir rassemblées, dans les galeries de l'*Art nouveau*, environ quatre-vingts pièces, eaux-fortes et lithographies, de l'artiste mal connu en France, célèbre en Angleterre où il est fixé depuis 1863. Le catalogue complet, tel qu'il fut

arrêté par M. Henri Beraldi, en 1889, au tome IX des *Graveurs du XIXe Siècle*, comprend deux cent cinquante-huit numéros, et l'on peut espérer les voir un jour en une exposition définitive. Déjà ici, de belles pièces sont présentes : les portraits de Carlyle, de Dalou, de Delâtre, du cardinal Manning, d'un style si ferme, d'un tracé de forme si général, — les paysages et les sujets rustiques, traités de grande façon poétique et philosophique : les *Bûcherons*, a *Mort dans le poirier*, la *Mort du Vagabond*, la *Mort et le Bûcheron*, l'*Incendie du Hameau*, *Victime de la Foudre*, l'*Enfant prodigue*, — les scènes d'église et de couvent, étranges, sépulcrales : *Procession dans une Eglise espagnole*, *Procession dans les Caveaux de Saint-Médard*, — et la série fantastique du *Triomphe de la Mort*.

Les peintures de chaumières, de fermes, de grands mouvements de ciels et de terrains, où s'affirme chaque fois le sens de la forme, sont d'une facture molle, étouffée, auprès des gravures, auprès des dessins. Je ne voudrais pourtant pas diminuer en

Legros le peintre par le graveur, puisqu'il est l'auteur à jamais vivant de l'*Ex-voto*, des *Demoiselles du mois de Marie*, du *Pèlerinage*.

Je suis surpris, surtout, de ne rien voir ici qui décèle un séjour de trente-cinq années à Londres. L'immense ville ténébreuse et farouche, riche en spectacles d'humanité instinctive, devait inspirer un tel artiste, très réfléchi, très profond. On aimerait le voir moins à l'écart, moins réservé, moins rétrospectif, plus curieux et passionné de la vie, qui abonde en admirables spectacles particuliers, prêts à se changer en effigies durables.

arrêté par M. Henri Beraldi, en 1889, au tome IX des *Graveurs du XIXe Siècle*, comprend deux cent cinquante-huit numéros, et l'on peut espérer les voir un jour en une exposition définitive. Déjà ici, de belles pièces sont présentes : les portraits de Carlyle, de Dalou, de Delâtre, du cardinal Manning, d'un style si ferme, d'un tracé de forme si général, — les paysages et les sujets rustiques, traités de grande façon poétique et philosophique : les *Bûcherons*, a *Mort dans le poirier*, la *Mort du Vagabond*, la *Mort et le Bûcheron*, l'*Incendie du Hameau*, *Victime de la Foudre*, l'*Enfant prodigue*, — les scènes d'église et de couvent, étranges, sépulcrales : *Procession dans une Eglise espagnole*, *Procession dans les Caveaux de Saint-Médard*, — et la série fantastique du *Triomphe de la Mort*.

Les peintures de chaumières, de fermes, de grands mouvements de ciels et de terrains, où s'affirme chaque fois le sens de la forme, sont d'une facture molle, étouffée, auprès des gravures, auprès des dessins. Je ne voudrais pourtant pas diminuer en

Legros le peintre par le graveur, puisqu'il est l'auteur à jamais vivant de l'*Ex-voto*, des *Demoiselles du mois de Marie*, du *Pèlerinage*.

Je suis surpris, surtout, de ne rien voir ici qui décèle un séjour de trente-cinq années à Londres. L'immense ville ténébreuse et farouche, riche en spectacles d'humanité instinctive, devait inspirer un tel artiste, très réfléchi, très profond. On aimerait le voir moins à l'écart, moins réservé, moins rétrospectif, plus curieux et passionné de la vie, qui abonde en admirables spectacles particuliers, prêts à se changer en effigies durables.

XXVII

DANIEL VIERGE

6 avril 1898

Des œuvres de Daniel Vierge sont exposées dans les galeries de l'*Art nouveau*, où triomphait hier l'art simple et sévère d'Alphonse Legros. Rien de plus intéressant que ce passage d'une individualité à une autre. Lorsque l'artiste est de cette force rare, d'un Legros, d'un Vierge, toute tradition s'approfondit et s'éclaire par la révélation d'un tempérament représentatif. Alphonse Legros, bourguignon de Dijon, issu de la forte école placée au confluent historique des trois races : allemande, flamande, française, apporte à l'art d'aujourd'hui son robuste naturisme et sa rêverie archaïque. Daniel Vierge, venu

resque, il est toujours humain avec un sens tout à fait supérieur du spectacle émouvant.

Ici, je voudrais parler de Daniel Vierge avec infiniment d'émotion et de respect. Car, pour moi, il a le signe mystérieux des élus de l'art. Il déchiffre le réel, il a l'imagination des grands observateurs, qui sont aussi de grands rêveurs, de grands intuitifs. Je ne connais pas l'artiste, je ne l'ai même pas entrevu. Mais quelques-uns de ceux qui le connaissent depuis de longues années me l'ont dépeint comme ayant le caractère d'un enfant tour à tour taciturne et rieur. La terrible maladie qui fondit sur lui, il y a une quinzaine d'années, tua sa main droite, faillit l'enlever pour jamais à l'art, cette maladie même ne changea pas sa nature. La volonté du travail et de la création fut telle chez cet homme qu'il apprit à dessiner de la main gauche, et qu'il est redevenu égal à lui-même, — après quels affreux tâtonnements ! Il resta ce qu'il était autrefois, pendant cette épreuve où tant d'autres auraient sombré, et il a encore,

venu ressemblent, avec la dissemblance que l'on peut supposer, aux dessins de son aîné. J'ai sous les yeux nombre de ces dessins de 1878, et les points de contact sont indéniables. Puis, peu à peu, voici que le ressouvenir et la nostalgie s'emparent de l'esprit de Daniel Vierge, que le talent espagnol monte en lui, que l'instinct prend possession de sa vision, de sa main, de sa réflexion.

Dès ce jour, il a retrouvé les siens, et il s'est trouvé lui-même. Poète forcé au journalisme, il aime ce métier, car la poésie qui est en lui est prête à s'exprimer à la faveur de chaque événement. Il a l'amour de la vie, il adore les jeux de la lumière et de l'ombre, les silhouettes détachées, les remous de foules, les gesticulations, les expressions de visages, il apprend et il sait bientôt, de façon prodigieuse, comment la passion agit sur l'être humain. Aucun fait ne le laisse donc au dépourvu. Qu'il dessine d'après nature, où d'après les notes que lui fournissent ses collaborateurs, il est toujours vrai avec infiniment de pitto-

chitectures jésuites. Mais le roman de Quevedo, dont il extrait la grâce cavalière, et le livre de Cervantes, dont il comprend la poésie spirituelle, la pure flamme brûlant sous la lumière du soleil, ce sont là des œuvres de « chez lui », et il se retrouve en elles comme un Français se retrouve en Rabelais et Molière. Non, l'étonnant, chez Vierge, c'est qu'il ait montré la même connaissance lorsqu'il représentait des mœurs, des manières d'être de « chez nous » et d'ailleurs, les allures de nos passants, de nos ouvriers, la signification de nos fêtes, — l'inattendu, c'est qu'il ait évoqué telle scène d'Europe, d'Asie, d'Amérique, — le merveilleux, c'est qu'il soit allé d'un regard si sûr au fond du passé, c'est qu'il ait fait revivre, par certains dessins de l'Histoire de Michelet, le texte même qui ressuscite le Moyen-Age et la Renaissance, le dix-septième siècle et la Révolution. Par là surtout, Daniel Vierge est un illustrateur prodigieux, il remet en honneur l'art de Tony Johannot, de Nanteuil, de Daumier, de Gavarni, de Monnier.

aujourd'hui, son même ravissement devant les choses, ses mêmes paroles exclamatives, son même rire heureux. On le voit bien tel, quand on connaît et aime son œuvre depuis longtemps, et qu'on a deviné l'artiste ingénu et puissant.

Cette puissance qui est en lui, cette réflexion permanente, cet amour divinateur, il les révèle lorsqu'il traduit en dessinateur les spectacles qu'il a vus et les spectacles qu'il a rêvés. J'ai volontairement parlé de mystère et d'intuition. Daniel Vierge est un voyant, et là, il dépasse son éducation première et son pays espagnol. Il voit dans l'espace, et il voit dans le temps. Sans sortir de la chambre où il travaille, c'est un voyageur qui a parcouru la terre, c'est un historien qui a vécu les existences disparues. Certes, il enchante et passionne lorsque, d'une verve et d'une sûreté incomparables, il trace les aventures de Pablo de Segovie et de don Quichotte, il évoque les mœurs de grandes routes, d'auberges, d'églises, il profile des décors de roches brûlées, de ruelles glacées d'ombre, d'ar-

chitectures jésuites. Mais le roman de Quevedo, dont il extrait la grâce cavalière, et le livre de Cervantes, dont il comprend la poésie spirituelle, la pure flamme brûlant sous la lumière du soleil, ce sont là des œuvres de « chez lui », et il se retrouve en elles comme un Français se retrouve en Rabelais et Molière. Non, l'étonnant, chez Vierge, c'est qu'il ait montré la même connaissance lorsqu'il représentait des mœurs, des manières d'être de « chez nous » et d'ailleurs, les allures de nos passants, de nos ouvriers, la signification de nos fêtes, — l'inattendu, c'est qu'il ait évoqué telle scène d'Europe, d'Asie, d'Amérique, — le merveilleux, c'est qu'il soit allé d'un regard si sûr au fond du passé, c'est qu'il ait fait revivre, par certains dessins de l'Histoire de Michelet, le texte même qui ressuscite le Moyen-Age et la Renaissance, le dix-septième siècle et la Révolution. Par là surtout, Daniel Vierge est un illustrateur prodigieux, il remet en honneur l'art de Tony Johannot, de Nanteuil, de Daumier, de Gavarni, de Monnier.

de Doré, pour nous tenir à quelques illustrateurs de ce siècle, et il ajoute, à ce grand art de l'interprétation de la page écrite, une force particulière d'universalité qu'il n'avait pas eue encore.

L'exposition de l'*Art nouveau* ne donne pas, en son entier, l'œuvre de Daniel Vierge. J'y aurais voulu davantage des dessins du *Monde illustré*, d'une variété si extraordinaire. Telle qu'elle est, cette réunion est pourtant intéressante au plus haut point. Des aquarelles révèlent un aspect peu connu du talent de l'artiste : des paysages, des figures d'une vivacité de taches, d'un mouvement de dessin, qui décèlent l'acuité et la rapidité de vision. L'illustration de *Pablo de Ségovie* est là, presque complète, et tout un magistral commencement de *Don Quichotte*. Puis, des centaines de croquis de voyage, et nombre de dessins achevés, des commentaires saisissants d'Edgar Poë, des cabarets, des cérémonies religieuses, des préaux de folles, des gardeurs de dindons, des muletiers, des scènes de taureaux, des travaux d'expo-

du geste, la colère possible des visages. Toute cette vie en mouvement a été immobilisée par une volonté et une main puissantes, un moment de l'Histoire est fixé par la pesante et obéissante matière.

Les hommes de la mine, de l'usine, du champ, paysans acharnés à la terre, mineurs enfouis aux ténèbres, verriers surgis dans le rougeoiement des flammes, pris en pleine vie, isolés sur ces socles, font mieux entendre à tous l'éloquence de leurs mouvements éphémères et de leurs paroles si brèves et si peu distinctes.

C'est la première leçon d'art et de pensée qui est donnée par Constantin Meunier. Il est allé au profond de l'humanité, aux régions maudites où les forces obscures ne savent pas s'exprimer, commencent de bégayer à peine, et par le seul fait d'avoir vu, compris et représenté ces humbles, il leur a donné un langage, le beau langage muet des formes et des expressions.

Après avoir dit ainsi, par ses figures de semeurs, de laboureurs, de moissonneurs,

XXVIII

CONSTANTIN MEUNIER

17 février 1896

Constantin Meunier, sculpteur de Louvain, résume son œuvre, raconte sa vie. manifeste sa pensée par l'exposition qu'il ouvre rue de Provence, dans l'hôtel de l'Art nouveau.

Par les bronzes et les plâtres qui se dressent devant le visiteur, l'artiste captive immédiatement l'attention de ce passant qui vient lui demander quel secret d'existence a découvert son labeur, depuis tant et tant de longues années, à travers les difficultés, les chagrins, les désespérances, les espoirs. Toutes ces figures apparues ici sont graves, et comme passives, malgré la douleur de l'effort, la violence

recommençant chaque jour le même combat. Chaque incident de la poésie héroïque continue l'antique effort de l'homme contre le Destin : la Cheminée, le Laminoir, la Coulée de la fonte, l'Accrochage, et l'horreur de l'Hécatombe.

Constantin Meunier a fait son œuvre de la même manière que ces pauvres gens font la leur. Je lui ai entendu dire, en son beau et simple langage, comment il avait vécu cette existence de travail, accomplissant chaque jour sa tâche, ajoutant sans cesse, allant devant lui. Il peut s'arrêter pendant un instant aujourd'hui, et regarder le pays qu'il a parcouru. Mais il aura une joie sans orgueil, et demain, il se remettra en route.

Il a la grande qualité, il est de la race des forts. Il est à la fois traditionaliste et nouveau. Il a vu, de ses yeux, de son esprit, le spectacle de la vie, et il l'a exprimé, sans recherches pénibles, faussement naïves, sans prétentieux et vains symboles. Il a saisi d'une main ferme l'outil que lui ont légué ses prédécesseurs et ses maîtres, il a

de puddleurs, de marteleurs, de briquetiers, de carriers, par le groupe du *Grisou*, par les hauts-reliefs de la *Glèbe*, de la *Remonte au jour*, du *Mineur à la veine*, de l'*Industrie*, du *Port*, — après avoir dit en aspects essentiels les fatalités du sort et les résistances humaines, Constantin Meunier évoque l'atmosphère et le décor d'existence de cette foule ignorée. Elle se meut dans l'ombre, elle habite aux pays noirs, elle gîte en de basses cahutes aux régions industrielles, elle descend aux sous-sols, elle y chemine comme une armée mystérieuse qui va tout à l'heure sortir de terre et saluer l'aurore...

C'est toute cette vie cachée, ces tressaillements, cette bataille contre les choses, cette domination du feu et de la machine, que voici exprimés par les peintures, les aquarelles, les pastels, les dessins. De l'aube à la nuit, un drame humain admirable se déroule. Des escouades de misérables défilent d'un pas lourd et rythmé, émigrants dont l'énergie va à la rencontre du hasard, travailleurs de l'usine et du puits

sans mélodrames, de soumissions momentanées au destin, à ces poèmes de violences au repos, si terribles dans leur stupeur, si grosses d'avenir.

Dans la complète notice, si justement admirative, si digne de l'artiste, qu'il a écrite pour le catalogue de cette exposition, Georges Lecomte résume son impression, en affirmant que Constantin Meunier est de ceux qui pensent qu'un artiste doit tirer de la nature tous les éléments de beauté.

C'est, en effet, une preuve nouvelle de cette vérité, affirmée par toutes les œuvres vivantes de l'art, qui nous est apportée aujourd'hui par le sculpteur de Louvain, par ce solitaire qui a poursuivi sans trêve le rêve de la beauté, de l'expression, de la force. Il l'a réalisé avec la vie qui était toute proche de lui, avec cette existence cachée qu'il a découverte, avec ces humbles qui constituent la permanente réserve humaine. Ces humbles ont été les collaborateurs de Constantin Meunier, ils lui ont donné les éléments de son art. En

de puddleurs, de marteleurs, de briquetiers, de carriers, par le groupe du *Grisou*, par les hauts-reliefs de la *Glèbe*, de la *Remonte au jour*, du *Mineur à la veine*, de l'*Industrie*, du *Port*, — après avoir dit en aspects essentiels les fatalités du sort et les résistances humaines, Constantin Meunier évoque l'atmosphère et le décor d'existence de cette foule ignorée. Elle se meut dans l'ombre, elle habite aux pays noirs, elle gîte en de basses cahutes aux régions industrielles, elle descend aux sous-sols, elle y chemine comme une armée mystérieuse qui va tout à l'heure sortir de terre et saluer l'aurore.

C'est toute cette vie cachée, ces tressaillements, cette bataille contre les choses, cette domination du feu et de la machine, que voici exprimés par les peintures, les aquarelles, les pastels, les dessins. De l'aube à la nuit, un drame humain admirable se déroule. Des escouades de misérables défilent d'un pas lourd et rythmé, émigrants dont l'énergie va à la rencontre du hasard, travailleurs de l'usine et du puits

XXIX

FALGUIÈRE

Le public convié à visiter l'exposition de Falguière dans une salle du Nouveau-Cirque peut avoir l'illusion qu'il pénètre dans l'atelier du sculpteur. Les œuvres montrées sont des maquettes, des modèles en plâtre et en terre, premières pensées, morceaux en train, toutes choses où se voient le dégrossissement de la matière, le travail de la recherche.

On aperçoit tout de suite qu'une fatalité a sévi contre un certain nombre de monuments entrepris par l'artiste. C'est ainsi que nous retrouvons là une esquisse pour la fontaine du Trocadéro et une maquette pour le couronnement de l'Arc de Triomphe, dont nous avons vu les projets grandis se déla-

aujourd'hui, son même ravissement devant les choses, ses mêmes paroles exclamatives, son même rire heureux. On le voit bien tel, quand on connaît et aime son œuvre depuis longtemps, et qu'on a deviné l'artiste ingénu et puissant.

Cette puissance qui est en lui, cette réflexion permanente, cet amour divinateur, il les révèle lorsqu'il traduit en dessinateur les spectacles qu'il a vus et les spectacles qu'il a rêvés. J'ai volontairement parlé de mystère et d'intuition. Daniel Vierge est un voyant, et là, il dépasse son éducation première et son pays espagnol. Il voit dans l'espace, et il voit dans le temps. Sans sortir de la chambre où il travaille, c'est un voyageur qui a parcouru la terre, c'est un historien qui a vécu les existences disparues. Certes, il enchante et passionne lorsque, d'une verve et d'une sûreté incomparables, il trace les aventures de Pablo de Segovie et de don Quichotte, il évoque les mœurs de grandes routes, d'auberges, d'églises, il profile des décors de roches brûlées, de ruelles glacées d'ombre, d'ar-

Ce n'est pas l'intelligence de la statuaire qui manque au sculpteur, on en a eu la preuve avec son Saint Vincent de Paul, on en aurait d'autres preuves ici par nombre de silhouettes d'une heureuse éclosion, par les statues de Lamartine, de La Rochejacquelein, de Barbès, de Gambetta, où il indique une vision exacte de la manière d'être historique de ses modèles. Il sait aussi quelles attitudes et quels mouvements peuvent s'accorder avec le piédestal de la place publique. Ce qui lui manque, probablement, c'est la patience, j'entends la patience savante qui n'abandonne pas l'œuvre, alors qu'elle peut paraître terminée, qui recommence au contraire le travail accompli pour le pousser plus loin vers la force simple, vers la masse unifiée. Il est certain que pour Falguière, il vient un moment où il craint de gâter son œuvre en la continuant, où il la gâterait peut-être en effet. Il la laisse donc, mais il la laisse inachevée, malgré le fini, grêle, malgré l'apparent déploiement de force, gardant quand même je ne sais quel aspect

de croquis, de premier travail, bref, faisant toujours songer à cette neige éphémère dont il modela la Résistance.

Très probablement, le sculpteur était dans la vérité de son tempérament lorsqu'il créait ses œuvres d'autrefois, telles que le *Vainqueur au combat de coqs* et le *Martyr chrétien*. Je n'entends pas dire qu'il n'a pas dépassé cet art et ces conceptions dans la longue suite des statues qu'il a conçues depuis, je crois simplement qu'il a arboré une fougue insuffisamment soutenue par la solidité, et qu'il aurait dû s'élever lentement, prudemment, patiemment, je répète ce dernier mot, aux grandes entreprises, en continuant les œuvres de métier fin, d'élégance sobre, par lesquelles il avait débuté. Car dans les statues, que l'on peut appeler les statues-bibelots, de la *Femme au paon*, de *Diane*, de la *Danseuse*, il s'est écarté de l'idéal de force concentrée et de grâce mesurée qui aurait pu être le sien, et s'il a créé une mythologie parisienne qui n'est pas sans verve et sans agrément, il a aussi sacrifié

aux modes d'un jour et enjolivé et relâché un art qui pouvait rester plus réservé et plus ferme. L'inconvénient de ces fantaisies, c'est que l'artiste qui les accomplit, même avec le brio et la virtuosité de celui-ci, en garde forcément des habitudes malaisées à accorder avec d'autres conceptions. L'alliage est visible dans le troisième projet du monument de la Révolution. La femme nue qui porte la pique et brandit le masque est une sœur en représentation tragique des coquettes personnes qui ont retiré leur corset et leurs bas pour figurer les déesses spirituellement érigées d'autre part, et c'est ici tout à fait fâcheux, car l'idée de la Royauté tombée et du masque brandi comme une tête coupée fait honneur à l'artiste.

Sur tout cet art peu définitif, c'est l'impression d'une visite, et non une étude complète, qui est consignée ici. De même je me garderais bien de porter un jugement sur le projet pour la statue de Balzac. J'ai lu je ne sais plus où que Falguière s'attendait à l'hostilité des amis

de Rodin. Si cela est, il peut se rassurer. Les amis de Rodin ont le droit de regretter qu'un artiste de valeur ait accepté de profiter de l'extraordinaire procédé du comité de la Société des gens de lettres envers un maître de la statuaire, qu'aucun sculpteur ne méconnaît, on peut l'espérer. Mais les amis de Rodin sont aussi les amis de la vérité, et si Falguière fait de la statue de Balzac un chef-d'œuvre, rien ne prévaudra contre ce chef-d'œuvre. Pour le moment, c'est une maquette où se manifeste avec évidence la préoccupation de la statue de Rodin, et même plus que la préoccupation, une gêne qui fait paraître un peu comique ce Balzac assis, comme fatigué au souvenir de l'*autre*, qui était si bien debout. D'où je conclus que si l'œuvre a été proscrite, son influence reste, et je gagerais bien que le remplaçant de Rodin n'y échappera pas.

XXX

MEISSONIER

26 novembre 1894

Meissonier, dont on a inauguré hier le monument à Poissy, a connu le succès et la louange de son vivant, et son œuvre a gardé et gardera encore longtemps peut-être une autorité auprès du public et des amateurs d'art. Il n'y a pas à omettre cette constatation. Tous ceux qui ont regardé attentivement les œuvres du peintre savent la patience, la minutie, la méthode qu'elles prouvent. Les amis de l'homme et les défenseurs de la manière de l'artiste se donnent beaucoup de mal pour établir qu'il y eut là un vif amour de l'art et une conscience très probe. Il n'y a pas à y contredire. Qu'elle qu'ait été la fortune de l'œuvre,

la pensée qui animait le producteur n'a pas à être incriminée, car il n'apparaît pas, en effet, aux traits que l'on cite, que Meissonier ait été le spéculateur qu'il aurait pu être. Tout au contraire, il se révèle violent, volontaire, croyant étroit de son erreur.

Car l'œuvre qu'il a accomplie est marquée d'erreur, dans son essence et dans sa réalisation. C'est cela seul qu'il importe d'examiner pour ceux qui cherchent de bonne foi quelle tare vicie ces petits tableaux, exécutés avec tant de soin, qui semblent si parfaits, qui témoignent d'un tel souci de faire vrai, de reproduire les choses avec exactitude.

La tare de l'œuvre de Meissonier n'est pas le souci de l'exact et du vrai, c'est une fausse conception de l'exactitude et de la vérité. Il n'a qu'une préoccupation : c'est de donner la ressemblance absolue des objets et des êtres regardés, de produire des *doubles*. Immédiatement, on aperçoit combien cette opération est inutile. Et si l'on veut réfléchir pendant un instant devant une toile de Meissonier, on apercevra

aussi que cette ressemblance *vraie* qu'il prétend donner, il ne la donne pas.

Il y a une cause évidente à cette faillite de la vision et de l'observation chez Meissonier.

Tout ce qu'il a élaboré si patiemment, tout ce qu'il a exécuté avec tant de conscience et d'ardeur ne provient pas une seule fois, sinon d'une idée, du moins d'une sensation de l'ensemble des choses, ne participe pas une seule fois de la vie universelle. Tout ce qu'il a représenté, il l'a séparé du monde, il l'a isolé, placé devant l'objectif aux durs résultats qui était en lui. Ces résultats, réellement, sont inférieurs aux résultats de la photographie, laquelle peut comporter une ambiance et transmettre un frisson de vie.

Meissonier se refuse à voir que les formes se meuvent dans une atmosphère, que la lumière n'anime pas toutes les matières de façon semblable. Son esprit apporte à chaque objet la même attention, le même intérêt. Sa toile n'est pas un résumé, c'est un inventaire où tout est énuméré. Il repro-

duit chaque détail l'un après l'autre, et tout le monde voit bien, comme ses admirateurs, qu'il a donné l'équivalent peint du meuble, de la tenture, du tapis, des vêtements, des bibelots. Ce que l'on voit bien aussi, c'est qu'il n'a pas donné, par le visage, par les mains, la révélation de la chair respirante au milieu de tous ces échantillons de bois, de métaux, d'ivoires, d'étoffes. Si quelqu'un a mérité la dénomination de peintre de nature morte, au mauvais sens du mot, c'est bien certainement Meissonier : ses personnages surtout sont des bibelots au milieu des bibelots.

Le talent, l'effort, peuvent être aussi considérables qu'il est dit : le résultat obtenu n'en reste pas moins indifférent.

Il est certain que le peintre célébré à Poissy eut en lui, solidement chevillés, des dons d'observation restreinte et d'habileté manuelle. Il sut imiter les apparences, circonscrire les formes, meubler une toile. S'il avait trouvé le lien entre les choses, l'unification, l'harmonie, il aurait pu prendre place auprès de ces petits maîtres

auxquels on l'a toujours comparé à tort, un Metsu, un Terburg, qui eurent le sentiment de vie qui lui manque.

Où son erreur s'aggrava et donna peut-être la mesure de sa sincérité, c'est lorsqu'il crut pouvoir exprimer par les défilés, les charges et les batailles, les sentiments collectifs, les instincts, les passages des foulès. Il conçut cela comme il concevait le reste, il ne parvint pas à dominer son sujet, l'abordant partout à la fois, croyant le résoudre par le détail à force d'acharnement et de myopie. C'est de cette volonté mal aiguillée que sont nées ces singulières conceptions mouvementées où l'on voit passer, au galop d'une charge furieuse, des chevaux dont on pourrait examiner, comme sur une planche de démonstration, le système musculaire et le système veineux, des cavaliers dont on pourrait énumérer les boutons, les boutonnières, les galons, tous les détails d'uniforme. Le fond de paysage ne peut réussir à dissiper cette impression que nous nous trouvons en face de mannequins, de figures de cire, gesticulant dans un atelier.

en lui, deviennent la substance créatrice de ses idées.

Croit-on que Meissonier, appliqué, étroit, obstiné, ait été cet artiste-là? N'a-t-il pas été celui qui a tout regardé, — sans rien voir?

2 janvier 1897

Voici un document très particulier sur Meissonier : c'est le recueil de ses notes, de ses paroles, sur divers sujets que lui apportait l'au-jour-le-jour de sa vie privée et publique. Le texte, abondamment pourvu d'images documentaires de toutes sortes, est présenté et éclairé par une étude fort consciencieuse et étendue rédigée par M. Gréard. Il serait sans utilité de discuter le choix du sujet, et il ne s'agit pas de formuler, sur Meissonier peintre, un nouveau jugement nécessité par ces confidences. Prenez, si vous voulez, ces pages comme une sorte de roman intérieur d'un peintre, et malgré l'opinion que vous en pourrez avoir, que j'en ai, vous n'en méconnaîtrez pas l'intérêt.

La vie de Meissonier, tout d'abord, ne peut manquer d'intéresser ceux qui cherchent à saisir l'expression d'un temps chez les représentants de toutes classes sociales, de tous ordres d'esprit. Chaque homme, regardé ainsi, est valable, et celui-ci en somme, a joué un rôle d'un intérêt soutenu.

Son enfance et sa jeunesse ont un charme, celui qui pare le jeune homme au départ et en marche. Il est Lyonnais, d'origine lyonnaise, né en 1815, venu à Paris à l'âge de trois ans, éduqué rue des Blancs-Manteaux, au Marais. Son père est un bourgeois, un industriel, bon travailleur assez rude, enclin à la gaieté, les jours de repos, comme ses congénères les bourgeois de la Restauration, célèbre pour sa façon de tenir sa place dans un quadrille. Il n'admet guère que son fils ait le désir de devenir un dessinateur, un peintre, un artiste.

Et il le lui fait bien voir. L'apprentissage de la vie et de l'art est dur pour le petit Ernest Meissonier. Malheureusement, il perd, de bonne heure, sa mère dont la miniature présente une physionomie ma-

ladive et vive, intelligente et belle, tandis que le portrait du père, malgré la volonté et l'énergie, est tout près de la caricature. Bref, l'enfant sans mère est un peu bousculé, ballotté, envoyé à Grenoble chez des amis, puis à Thiais, en pension. C'est là qu'il se trouve en 1830, âgé de quinze ans, excité par la littérature et par le libéralisme.

« Nous étions, dit-il, dans un étrange état d'effervescence ; nous entendions au loin le bruit de la fusillade. A trois ou quatre, nous prîmes la résolution de nous coucher habillés et de nous relever, aussitôt que la maison serait endormie, pour franchir les murs bas du jardin qui donnait dans la campagne et courir à Paris. Mais un lâcheur nous trahit. Le maître d'études s'approcha de mon lit, leva les draps, me vit tout équipé, m'appliqua une paire de soufflets qui me brûla de honte et, sans mot dire, me mena au cachot. »

Au lendemain de 1830, en 1832, il est simplement apprenti droguiste, rue des Lombards, en face le *Mortier d'or*, il fait des paquets et il balaie la boutique. Ainsi

l'a voulu l'esprit de discipline paternel. S'il entre, ensuite, dans un atelier de peintre, c'est à la condition de quitter le logis et de vivre avec dix sous par jour. Enfin, il a fait un portrait de pharmacien qui obtient les suffrages de M. Meissonier, et il lui est attribué sept cents francs de pension et un atelier, Il commence sa vie d'illustrateur chez Curmer et chez Hetzel, chez Delloye et chez Dubochet. Il expose au Salon. On sait la suite.

Il est impossible, malgré ce qu'elles pourraient suggérer, d'examiner toutes les périodes de cette biographie, et il faut renoncer à se placer à tous les points de vue d'où l'on pourrait découvrir quelque nouveauté. M. Gréard a, d'ailleurs, tout passé en revue avec soin, résumant les opinions politiques, religieuses, littéraires, picturales, musicales, rassemblant les impressions ressenties au cours des événements de 1830 à 1848, de la guerre d'Italie à la guerre franco-allemande. C'est très mêlé. Il y a, comme cela arrive d'habitude, de

l'apprêté et du simple, du bon, du moins bon et du médiocre, et au total, un mélange singulier d'honnête conviction et de sentimentalité théâtrale assez déplaisante, un peu à la manière de celle de Gounod. Meissonier aimait le vrai à sa façon, et ne pouvait s'empêcher de le gâter par le factice.

On éprouve naturellement une curiosité à l'égard de ce qu'il pouvait penser de la peinture en général, et de sa peinture en particulier, et les « Souvenirs et Entretiens » abondent en renseignements sur la matière. L'opinion du peintre sur sa production est naturellement très favorable, et là encore il y a une conviction qui n'est pas déplaisante. Il est certain qu'il est persuadé de la nécessité de faire les tableaux qu'il fait, et qu'il a la passion du durcissement, de l'achèvement, en même temps que l'instinct du petit arrangement théâtral. Mais voyez l'anomalie et le désaccord ! Ce n'est pas vers ceux qui lui furent attribués pour maîtres, vers les petits Flamands, les petits Hollandais, que sa pensée

va sans cesse, c'est vers les grands génies, vers les poètes si loin de son tempérament d'adroit et d'appliqué, c'est vers les Italiens, c'est vers Rembrandt, c'est vers Delacroix... L'étonnant, après cela, c'est qu'il n'ait jamais souffert de sa production. Il y a des grâces d'état, et son caractère personnel, violent même, créa en Meissonier une illusion despotique, bienfaisante pour lui-même.

Sans cela, comment aurait-il écrit ces lignes sur Rembrandt :

« On devrait proposer comme modèle à tous les artistes le *Bœuf écorché* du Louvre. Quelle justesse de touche dans cet emportement furieux! Les tons se mettent en place sous l'élan. C'est peint avec du feu. *Liberté et Vérité*, voilà qui est admirable entre tout et au-dessus de tout! »

Cette liberté et cette vérité, il est certain qu'il croyait les avoir. De même encore, il appelait la peinture l' « art des sacrifices ». De même encore il critiquait chez Paul Delaroche « la manière anecdotique et superficielle de comprendre l'histoire ». Et

M. Gréard, interprétant les opinions de Meissonier, n'écrit-il pas :

« Entre la perfection du travail accompli et l'intensité de l'émotion rendue, son choix est fait : l'idée juste, la passion vraie, n'eût-elle pas trouvé son expression, lui semble bien au-dessus de tous les achèvements d'exécution. »

Sur ces contradictions, les artistes admirateurs de Meissonier (il y en a), répondent que le format de ses tableaux ne signifie rien, ce qui est vrai, et ils affirment que sa facture de peintre est forte et large. Là, ils se font illusion sur la virtuosité adroite, sur la façon brillante de poser les tons, et ils ne veulent pas voir que l'intelligence de l'ensemble est absente, qu'un sentiment factice et lourd envahit tout.

A mon avis, après ce nouvel examen, M. Gréard s'avance trop, malgré qu'il parle de Meissonier avec mesure, sans malice, mais sans enthousiasme, lorsqu'il affirme que le peintre aurait pu raconter l'histoire contemporaine, et qu'il allègue, à ce propos,

quelques indications. Ce qu'il y a de sûr, c'est que Meissonier ne l'a pas fait, et c'est une anecdote bien typique, celle du portrait de Balzac recouvert par un « Homme à l'épée » quelconque!

Au résumé, Meissonier au cours de l'intéressant ouvrage, apparaît d'allure théâtrale et de pensée moyenne. Sur son allure, ses portraits chamarrés, militaires, pittoresques, renseignent, et, d'ailleurs, il avoue très naïvement son goût. Sur sa pensée, ses écrits sont là, où il s'affaisse toujours, malgré ses élans. Il a des idées généreuses, mais il ne sait guère prendre parti. Il n'aime et n'admire seulement pas la guerre, qu'il n'a jamais osé peindre telle qu'elle est, en ses pages importantes (comme il s'était risqué à peindre la *Barricade*), avec le sang et les morts. La guerre! il rôde autour d'elle, à cheval et en costume, — mais il n'entre pas dans l'horreur.

XXXI

PUVIS DE CHAVANNES

15 octobre 1894

La réunion de quelques œuvres de Puvis de Chavannes, dans la galerie Durand-Ruel, est à faire désirer une exposition complète de l'œuvre considérable qui existe en dehors des compositions décoratives d'Amiens, de Rouen, de Paris, de Lyon, de Marseille. On aimerait tout voir des préparations, des cartons, des peintures de chevalet, des dessins, des croquis.

Je sais bien que cette exposition a déjà été un peu faite il y a quelques années, sept ou huit ans, je crois. Elle serait à refaire, avec tout le nouvel apport. Puvis de Chavannes est de la bonne race de ceux qui ont semé pendant toute leur vie et qui

moissonnent sur le tard. Dans la mêlée actuelle, avec les conditions de lutte que l'on sait, les compétitions, les non-compréhensions et les retards des bureaux, il est difficile à l'artiste de donner sa mesure alors qu'il est impatient et ardent. Pour indiquer seulement quelque noms, si l'on songe que l'on a négligé, que l'on néglige encore, de trouver l'emploi des ressources décoratives qui sont en Degas, en Renoir, en Carrière, on se rendra un compte exact des pertes subies, des lenteurs et de l'inaction.

Le sage, de nos jours, garde sa force en réserve, sa force physique et sa force morale, et il retrouve une jeunesse dans la production tardive.

Ainsi a fait Puvis de Chavannes.

Devant les œuvres de sa magnifique vieillesse, devant la fraîcheur et l'ingénuité de ses grandes pages, vues au Salon dernier et destinées à l'Hôtel-de-Ville, on a la sensation qu'il se fait en lui un renouvellement, qu'il débute tous les jours avec la même ferveur. Dans les lettres, Goncourt

a ce même heureux don, ce désir de créer sans cesse, cet enthousiasme jamais lassé. Ce sont des exemples réconfortants.

Le grand secret, c'est le goût du travail. C'est cela qu'il faut acquérir et toujours garder. Il est probable que si l'on interrogeait ces hommes, ils répondraient qu'ils ont trouvé là le meilleur de leur joie, la vraie raison de la vie. Ils ont recommencé sans cesse. Tous les jours, sans doute, Puvis de Chavannes découvre la nature, le sens de la vie, admire l'eau qui passe, les nuages suspendus dans l'éther, la grâce d'attitude et de marche des êtres. Il scrute les apparences, et c'est à travers elles qu'il arrive à une conception du monde, à une harmonie de pensée.

Il suffit des quelques œuvres qu'il a réunies pour nous donner à partager cette sensation de bonheur possible au spectacle des choses. Lorsque le peintre est aussi un artiste, il nous conduit à comprendre la poésie universelle, la beauté de la vie, il nous mène à une philosophie mélancolique et sereine, consolante, en somme.

Il est toujours infiniment bon de présenter aux hommes des images harmonieuses. L'énergie dépensée à la bataille sociale où tous, qu'ils le veuillent ou non, doivent marcher, trouve un repos nécessaire à contempler ces belles ordonnances, ces grandes visions, nées de la fièvre d'un cerveau. Avec la réalité, Puvis construit des paysages pour nos rêves. Il évoque une humanité rassurante qui promène sur tant de nobles fresques sa force calme et sa grâce lente. Il est le poète des édens paisibles, des fleurs pâles, des cieux profonds, des mers rythmiques. Son œuvre est un lieu de bon accueil où la pensée se dégage des médiocres incidents de l'au jour le jour et va vers l'essentiel.

Il est impossible de quitter ces compositions, où se trouve résolu le problème d'allier la grâce à une certaine allure sévère, sans gagner un peu de ce sens de la vérité révélé par une expérience souriante. Ces figures n'ont rien de rébarbatif, ne sont pas déguisées en symboles à la fois pénibles et puérils. Elles sont issues de la

vie, signifient la beauté des corps heureux, accomplissent leur fonction avec simplicité. Ces vieillards se reposent à l'heure du soir, et sourient à l'enfance. Les enfants jouent, rient à tout ce qui les entoure. Les hommes accomplissent les travaux nécessaires. Les femmes sont de calmes créatures, inspiratrices de sécurité, et il y a l'acceptation des lois de l'univers jusque dans leur tristesse.

Aux heures où la dureté de la nature et l'injustice sociale apparaissent si fortes, si évidentes, si difficiles à modifier, il peut y avoir là, dans cette œuvre paisible, une troublante et irritante contradiction. Tous ces êtres qui promènent leur quiétude aux bord des molles rivières, par les prairies fleuries, aux lisières des forêts, ignorent tout, sans doute, des alternatives du drame humain. Pourtant la compréhension de l'artiste n'est pas fermée à la misère et au malheur : il a trouvé des visages attendris, des gestes fraternels, et il fait apparaître des douces et belles consolatrices.

Et la vraie consolation, la signification de son œuvre glorieuse, c'est la consola-

tion par l'esprit qui sait et qui accepte. Il faudra que beaucoup de temps se passe avant que s'établisse cet équilibre entre l'esprit et les choses. Toutefois, c'est le but humain, et chacun de nos pas nous fait avancer sur l'immense route sans fin. Chez Puvis, il y a le désir de cet équilibre, et une fois de plus on en aura la sensation par les *Femmes à la fontaine*, au devant d'un lumineux paysage, par la *Rivière*, où les constructeurs d'un pont, les lavandières, les baigneuses expriment l'accord des êtres et des choses, par la *Charité*, *Consolation*, et d'autres figures encore, images de douceur et de force.

L'artiste qui vaut au passant de la foule cette station dans le tumulte, le réconfort de cette halte mérite le remerciement et l'hommage.

27 octobre 1898

Avec une grande tristesse, j'ai appris la mort de Puvis de Chavannes. Tous ceux qui admiraient ce grand artiste respectaient l'emploi de son temps donné à la réflexion

et au travail, mais tous, pourtant, éprouvèrent l'accueil cordial de sa réception et l'amabilité bienveillante de sa rencontre. Je le vis quelquefois chez lui, dans son atelier de la place Pigalle, où il fixait ses rendez-vous de conversation dès son lever, au fin matin. L'endroit était humble, sans rien de cette mise en scène et de ce pittoresque où se complaisent habituellement les artistes. Des esquisses, des dessins aux murailles, images rythmées qui évoquaient la beauté des formes vivantes et des paysages. Une fenêtre ouverte sur la petite place montmartroise, sur sa pauvre verdure, sur son jet d'eau. Un large canapé où venait bientôt s'asseoir, enveloppé d'une vaste houppelande, balançant ses sandales à ses pieds nus, le maître du logis, alerte, fier, jovial, bien réveillé. Toute la force de la vie défendue et cachée éclatait en lui. Aucun ascétisme, aucune sévérité, mais tout au contraire la gaieté du travail régulier, une vaillance épanouie au rouge visage, aux yeux vifs, au front solide sous les cheveux blancs. Malgré la robe et la cellule, ce

n'est pas à un personnage monacal que faisait songer Puvis de Chavannes, mais à un guerrier avisé, à un diplomate vraiment assuré et circonspect.

Sa causerie de cette heure était toutefois la plus libre et la plus charmante. Il appréciait alors les choses et les gens avec une liberté toujours de bon ton, mais qui n'excluait pas une virulence de fond. Il ne cachait pas ses enthousiasmes, et il s'abandonnait aux confidences mélancoliques et émouvantes des vieillards qui regardent leur dernier horizon.

Il était un peu différent le soir, en habit et cravaté de blanc, aux dîners et aux soirées où il venait se reposer de son labeur du jour. Il avait le droit d'être beau mangeur, à tenir tête aux appétits des jeunes gens, après une journée de jeûne, car il travaillait depuis le matin jusqu'au soir sans l'arrêt du déjeuner. Il avait le droit aussi d'être beau causeur après cette même journée de silence où il n'écoutait et n'entendait que ses esprits familiers. Enfin, au moment des Salons, pendant les journées de classement qui

précèdent le vernissage, il était le « président » au chapeau incliné, au col raide, faisant sa ronde, mais ne se départissant jamais de sa gracieuseté, oubliant ses préférences, et même, exagérant son impartialité.

Nous ne le rencontrerons plus. Il est tombé après avoir fait sa tâche, et il y aura unanimité pour proclamer que cette tâche a été grande et glorieuse, que l'œuvre accomplie survivra à tant de modes et de vanités qui ont connu les insolents succès d'un jour. Cet accord de tous à la fin de cette vie et au souvenir des grandes pages qui nous sont léguées ne s'est fait que difficilement. Puvis de Chavannes, à ses débuts, fut accueilli comme ses pareils, par la dure négation. Après un premier voyage en Italie, et ses études dans les ateliers de Scheffer et de Couture, lorsqu'il retourna au pays de fine et vive lumière, de nobles fresques, où sa vocation était née, il fit sans doute le serment qu'il a tenu de doter son pays d'un art mural, de formes harmo-

nieuses, d'atmosphère sereine, de ferme et douce pensée. Il fut mal accueilli, compris par quelques-uns sans doute, deviné par un Théophile Gautier, mais raillé par les journaux, impénétrable au public, lui si sinple et si clair, repoussé du Salon pendant dix années, et c'est seulement sur le tard de son existence, lorsqu'une génération nouvelle vint à lui, qu'il eut la sympathie et la gloire.

Heureusement, Puvis de Chavannes était de ceux qui vivent obstinément leur rêve, et qui donnent aux hommes l'admirable leçon de la volonté. Il ne connut pas la tristesse du délaissement, mais le bonheur de la solitude. Il accumula les observations, les études, et il lui suffit, pour donner la mesure de son génie, d'obtenir quelques-une de ces commandes qui sont prodiguées à d'autres : la décoration des musées d'Amiens, de Marseille, l'*Ave Picardia nutrix*, la vie rustique de la campagne septentrionale, *Marseille, porte de l'Orient, Marseille, colonie grecque*, le resplendissement de la lumière sur la mer, les collines blanches aux

fines arêtes, les groupes de grâce voluptueuse, les frises de cavaliers héroïques.

Désormais, les villes vont s'enorgueillir des paysages familiers et des figures expressives par lesquels l'artiste les personnifie. Poitiers revit la civilisation franque et l'invasion sarrazine par les figures de Radegonde et de Charles-Martel. Lyon calme son inquiétude et pacifie son esprit dans la contemplation du *Bois sacré cher aux arts et aux Muses*, des eaux jaillissantes du *Rhône* et de la *Saône*. Rouen se réjouit devant le panorama de son fleuve et de ses îles et le travail heureux de ses artisans. Paris évoque les premiers jours difficiles de son histoire aux murs du Panthéon où l'enfance de Geneviève sourit, où réfléchit et agit sa vieillesse, et voici que tout son passé de science, de philosophie, de lettres, s'inscrit à la Sorbonne, et encore, que l'*Été* et l'*Hiver* déploient leurs magnificences aux murs de l'Hôtel de Ville, où toutes les vertus humaines dispensent leur stoïque enseignement autour du triomphe du poète Hugo.

Ce fut l'essor et l'ascension, sans une retombée. Le génie de Puvis de Chavannes passa les mers : nous avons vu, l'an dernier et il y a deux ans, les décorations pour la bibliothèque de Boston, le dernier grand travail qu'il entreprit. Jamais il ne fut plus inspiré, ni plus ingénu et plus savant à la fois, que dans ces *Muses inspiratrices acclamant le génie, messager de Lumière.* Jamais il ne fit preuve d'un esprit plus hardi, je dirais volontiers plus moderne, que dans ces figures d'Homère, d'Eschyle, de Virgile, de l'Astronomie, de l'Histoire, de la Philosophie, de la Chimie, de la Physique. Jamais il ne marqua autant son amour attendri de la nature, jamais il n'employa plus passionnément l'art à exalter la vérité. J'ajoute que la dernière de ces compositions, la *Physique*, est même d'un ordre tout à fait nouveau puisque c'est une merveilleuse image de la poésie scientifique de notre temps, poésie généralement niée, comme on le sait, et que lui, le grand artiste, a exprimée sans effort par

un paysage d'eau, de terre, de ciel, par deux figures de femmes lancées, légères comme l'oiseau, rapides comme l'éclair, au long des fils télégraphiques.

La force de ce grand art de Puvis de Chavannes, si apte à exprimer la beauté des idées, réside dans le respect amoureux du réel dont il multiplie sans cesse les preuves. Il n'est pas toujours allégorique, mais jusque dans les allégories, il apporte la grâce surprise de la vie, un geste furtif, une expression passagère, qu'il a été seul à entrevoir, à deviner. Ses figures qui apparaissent le plus délicieusement inventées, et qui ont été, en effet, créées par son art, il les avait rencontrées au profond de la foule, et nul ne peut lui contester le droit de faire s'envoler et planer leur souvenir dans l'atmosphère dorée de ses toiles. Ses paysages, qui ont accepté la loi logique de l'évolution lumineuse de notre siècle, sont des paysages véridiques où le tournant du fleuve, la masse sombre de la forêt, la silhouette de la ville, la grève et les flots de la mer, transparaissent dans l'air lim-

pide où vivent toutes les choses et tous les êtres. Le grand artiste qui n'est plus a contemplé sans cesse le spectacle de la vie, inspirateur de toute beauté et de toute poésie. Regardez l'humble fenêtre de la maison de la place Pigalle : c'est de là qu'il a vu évoluer les nuages et qu'il a vu passer les Muses.

fines arêtes, les groupes de grâce voluptueuse, les frises de cavaliers héroïques.

Désormais, les villes vont s'enorgueillir des paysages familiers et des figures expressives par lesquels l'artiste les personnifie. Poitiers revit la civilisation franque et l'invasion sarrazine par les figures de Radegonde et de Charles-Martel. Lyon calme son inquiétude et pacifie son esprit dans la contemplation du *Bois sacré cher aux arts et aux Muses*, des eaux jaillissantes du *Rhône* et de la *Saône*. Rouen se réjouit devant le panorama de son fleuve et de ses îles et le travail heureux de ses artisans. Paris évoque les premiers jours difficiles de son histoire aux murs du Panthéon où l'enfance de Geneviève sourit, où réfléchit et agit sa vieillesse, et voici que tout son passé de science, de philosophie, de lettres, s'inscrit à la Sorbonne, et encore, que l'*Été* et l'*Hiver* déploient leurs magnificences aux murs de l'Hôtel de Ville, où toutes les vertus humaines dispensent leur stoïque enseignement autour du triomphe du poète Hugo.

Ce n'est pas que la critique doive s'abstenir devant cette simplicité et ce charme, et je ne fais pas au peintre l'injure de le croire insensible à une opinion ressentie et raisonnée. Je lui dirai donc mes réserves. L'important est qu'il y ait ici un sensitif, un poète ému par la beauté triste de ce pays du Jura, par ces plaines, ces plateaux, ces gorges, ces arbres rares, ces maisons perdues dans l'espace, cette nature grave et dure, frissonnante au froid du matin, apaisée dans le deuil de la nuit. Il suffit que M. Auguste Pointelin ait été le poète de cette poésie, qu'il ait su évoquer la vie muette des pierres et le frisson des feuilles à la *Combe-verte du Haut-Jura*, l'harmonie solennelle de la *Pleine lune d'octobre*, les lueurs du ciel au fond du paysage de la *Roche du Loup Blanc*, la grâce émotionnante de quelques arbres auprès d'une maisonnette à la *Montée, près de Molain*, et tel sentier qui se dissout dans l'ombre, tel ciel de pluie pareil à un visage chagrin, telle apparition des prés verts après la fonte des neiges. Il suffit qu'il

ait animé d'un reflet des choses ces fusains d'un gris argenté, ces pastels veloutés comme le soir.

Ces œuvres forment un ensemble né de la même région, et malgré trop d'effets semblables, de même construction, de même heure, il faut savoir gré à M. Pointelin de s'être uniquement appliqué à pénétrer son pays d'origine, fidèlement et exclusivement aimé : il a conservé et accru sa force sur place, il l'aurait peut-être diminuée, en tous cas dénaturée, en l'éparpillant. Non, la principale objection que je lui ferai à la conclusion, et que je ferai aussi à la préface vraiment éloquente d'Arsène Alexandre, porterait sur l'opacité fréquente de la peinture. Souvent, les trois frottis mal transparents qui veulent évoquer le premier plan, l'horizon, le ciel, et souvent aussi les masses des feuillages et des collines, sont d'une peinture boueuse et fermée. Il manque la fluidité, les délices de la lumière, le charme volatil de l'atmosphère.

XXXIII

LUCE ET SIGNAC

10 décembre 1894

J'inscris cette fois les noms de Maximilien Luce et de Paul Signac, qui exposent ensemble, galerie Laffitte. Leurs œuvres et leurs personnes donnent également l'idée de la conviction, de la ténacité, de la croyance à l'art. Tous deux ont fait partie, dès le début, du groupe néo-impressionniste, qui eut surtout pour inspirateur et démonstrateur le regretté Georges Seurat, mort à peine âgé de trente ans, laissant de beaux dessins noirs, des paysages pâles si délicats, et les grandes pages d'une future peinture décorative.

Luce et Signac furent parmi les adeptes

XXXII

AUGUSTE POINTELIN

L'exposition d'Auguste Pointelin, ouverte pour quelques jours rue Caumartin, est une des meilleures preuves que je sache de la nécessité de présenter un ensemble d'œuvres en dehors des Salons annuels. J'avais parfois pris plaisir et repos devant les sobres et calmes paysages de l'artiste. Parfois aussi, devant des études sommaires, j'avais formulé les reproches de monotomie et d'insuffisance. Or, par cette exposition très bien composée, avec des œuvres anciennes et des œuvres récentes, voici que le peintre s'explique plus complètement, et que l'explication est à son avantage. J'avoue franchement la joie que j'en éprouve.

Fénéon et Georges Lecomte, parmi les premiers explicateurs du néo-impressionnisme, demandait, en l'un de ses articles de pénétrante critique de la *Société nouvelle*, une histoire du groupe de ces artistes et un pronostic. Cette histoire ne pourrait être complète en ce moment. Elle sera faite par la volonté, par le travail, par les œuvres de ceux qui persisteront. Ils sont jeunes, toujours ardents, et la nature, immense et harmonieuse, est là qui les convie au festin de lumière. De plus en plus ils iront vers ce foyer, fixeront ses reflets, lui arracheront quelques-uns des secrets de sa flamme et de sa chaleur. Ils portent leur sort en eux-mêmes, et il n'y a qu'à souhaiter leur courage pour cette conquête de la vérité où nous allons tous, malgré nos désaccords, nos différences.

Surtout après avoir vu cette exposition, je crois que l'on peut attendre le grand effort de ces deux-ci, Luce et Signac. Il y a en eux une énergie, la preuve de la vocation qui résiste à tout : une concentration de la personnalité, un repliement,

et en même temps une volonté de posséder les choses. C'est l'individu qui prend à la fois conscience de lui-même et de la force universelle.

Paul Signac expose des aquarelles, qu'il intitule « notations » au catalogue, mais qui constituent une vraie œuvre, étendue et complexe, tout un poème de lumière limpide, toute une histoire brillante et fine de Saint-Tropez apparu au soleil, ses maisons, ses quais, ses eaux, ses gens. Il y a, çà et là, une application de la règle, une dure manière de souligner la forme, des terrains criblés de tirets inutiles. Lorsque l'artiste, et c'est le plus souvent le cas, garde son savoir en oubliant d'être systématique, lorsqu'il se laisse envahir par la seule joie de voir et de créer, il nous fait les plus fortes et les plus délicates confidences sur son enivrement devant la nature, sur son amour de la féerie déployée au ciel et sur la terre.

De même, Maximilien Luce masque parfois son talent appliqué, sa patiente étude,

son goût des belles formes massives enveloppées d'atmosphère. Il dissimule mal à propos tout cela sous le pointillé par lequel il veut indiquer la division des tons. Il y a heureusement en lui la protestation de l'individu contre l'école, et on le voit, peu à peu, s'affranchir, s'affirmer. Sur les vingt-deux tableaux qu'il expose, combien de solides, profondes, belles pages ! C'est Camaret la nuit, les barques endormies dans l'atmosphère de velours violet, sur la mer mystérieuse, phosphorescente. C'est l'étendue de l'Océan avec ses courants, ses moires, ses barques oscillantes dans les sentiers des vagues. C'est Londres ouaté de brumes colorées, clignotant de lumière, sa Tamise houleuse, ses ponts tumultueux. C'est un verger où se dressent des formes gracieuses de femmes. C'est tel pauvre intérieur, où une vieille malade vit son existence solitaire, auprès de l'âtre où meurt le feu, entre les tristes murs où expirent les humbles souvenirs.

Luce a le sens de cette pauvreté des chambres ouvrières, en même temps que

et en même temps une volonté de posséder les choses. C'est l'individu qui prend à la fois conscience de lui-même et de la force universelle.

Paul Signac expose des aquarelles, qu'il intitule « notations » au catalogue, mais qui constituent une vraie œuvre, étendue et complexe, tout un poème de lumière limpide, toute une histoire brillante et fine de Saint-Tropez apparu au soleil, ses maisons, ses quais, ses eaux, ses gens. Il y a, çà et là, une application de la règle, une dure manière de souligner la forme, des terrains criblés de tirets inutiles. Lorsque l'artiste, et c'est le plus souvent le cas, garde son savoir en oubliant d'être systématique, lorsqu'il se laisse envahir par la seule joie de voir et de créer, il nous fait les plus fortes et les plus délicates confidences sur son enivrement devant la nature, sur son amour de la féerie déployée au ciel et sur la terre.

De même, Maximilien Luce masque parfois son talent appliqué, sa patiente étude,

XXXIV

H. DE TOULOUSE-LAUTREC

14 janvier 1896

Une exposition des lithographies et d'un certain nombre de peintures de H. de Toulouse-Lautrec a été ouverte rue Forest. Ceux qui entreprendront le voyage au boulevard de Clichy ne regretteront pas leur course s'ils aiment l'observation directe, l'ampleur du dessin, l'harmonie de la lumière établie sur des colorations sourdes et riches. Tous ces dons, Lautrec les possède sciemment, les exerce avec une sûreté qui relègue à leur plan tant d'incertitudes et d'insuffisances de l'art d'aujourd'hui. Chez lui, l'œil a vu la construction, les rapports, et la main, d'une sécurité de grand virtuose, a tracé les lignes enveloppantes, distribué les clartés et les ombres, établi l'ensemble avec un sentiment profond de

l'amour des espaces fleuris de lumière. Son art ne l'abandonne jamais. C'est le fidèle compagnon de la vie résignée, des beaux vagabondages, et aussi des jours de Mazas, où est né ce nouvel album si bien présenté par l'éditeur André Marty, ces dessins de cellules, de couloirs, de préaux, unis à un texte retrouvé de Vallès.

Mais, malgré ce document, j'aime mieux Luce dehors, tirant à l'Ouest, pendant que Signac va au Sud, tous deux de plus en plus libres d'esprit, servants obstinés de l'art, prêts à la poésie et à l'émotion.

XXXIV

H. DE TOULOUSE-LAUTRE

14 jan

Une exposition des lithograph
certain nombre de peintures
Toulouse-Lautrec a été ouverte r
Ceux qui entreprendront le
boulevard de Clichy ne regrett
leur course s'ils aiment l'observati
l'ampleur du dessin, l'harmonie
mière établie sur des coloration
et riches. Tous ces dons, Lautrec l
sciemment, les exerce avec une
relègue à leur plan tant d'ince
d'insuffisances de l'art d'aujourd
lui, l'œil a vu la construction, les
et la main, d'une sécurité de
tuose, a tracé les lignes enve
distribué les clartés et les omb
l'ensemble avec un sentiment

l'équilibre. La moindre indication de couleur sur un morceau de carton, le plus rapide dessin sur la pierre portent cette marque d'artiste. Il y a des silhouettes d'acteurs, des visages entrevus, dans la collection des lithographies, qui resteront dans le souvenir pour la hardiesse du caractère, la force de la vérité résumée.

Une première objection peut être faite contre la complaisance à rechercher et à aggraver la laideur. Elle est motivée sans aucun doute, mais il ne faudrait nullement la généraliser. Il y a chez Lautrec un sens caricatural inné qu'il y aurait grand dommage à réfréner, car il est fécond en justes révélations de prétentions sociales et de tares morales. Et l'injustice serait grande à ne pas voir, d'autre part, tant d'effigies exactes, tant de portraits d'une tenue de vie si irréprochable.

Pour une seconde objection parfois formulée, je m'efforcerai de la combattre davantage. Elle tendrait à présenter comme cyniques, sinon obscènes, nombre de types et d'aspects de la vie dite de plaisir qui est

lits bien drapés, des menus objets de la table, des étoffes d'humbles robes, sombres, colorées, rayées, ou tachées comme des plumages de pintades.

Sa peinture, qui fait songer à l'envers laineux d'une tapisserie, qui exprime de façon nouvelle la densité des corps, l'or et l'argent de la lumière et le velours de l'ombre, parvient aussi à l'expression des attitudes, des bras repliés, des mains pâles. Vuillard saura traduire, en un art délicieux et nouveau, la poésie des doux intérieurs, la beauté de la vie active et pensive.

8 janvier 1896

Dans une salle de la galerie Durand-Ruel, Pierre Bonnard expose un grand panneau, une quarantaine de petits cadres, quelques affiches et lithographies, l'ornementation d'un petit solfège et deux paravents.

Ces diverses manifestations le montrent, comme son ami, son compagnon, son frère d'existence, Vuillard, en possession du don, instinct et science, habitude de pen-

XXXV

VUILLARD, BONNARD, ROUSSEL

29 octobre 1893

La compréhension de M. Edouard Vuillard me ravit. Il accentue la vision qu'il a des choses, il pénètre la vie, il scrute les aspects qu'il se plaît à évoquer. La poésie de la lumière entre par les fenêtres ouvertes, éclaire des robes de femmes qui passent d'une pièce dans une autre, qui se profilent à une embrasure de porte, qui cousent, qui lisent, penchées vers une table, accotées à une muraille, qui préparent le couvert du soir sur la nappe colorée de reflets tardifs.

Les œuvres qu'il expose chez Le Barc de Boutteville révèlent qu'il a l'amour du décor intime, des meubles, des tapis, des

que vous avez devant vous un artiste qui sait extraire une signification particulière de tous les spectacles, inattendus ou familiers. Nul ne note plus finement l'aspect de la rue, les silhouettes passantes, la tache colorée vue à travers la fine brume parisienne. Nul ne transcrit plus fidèlement la pantomime enfantine, la grâce grêle de la fillette. Un curieux dessin en mouvement, d'une souplesse simiesque, s'empare de ces gesticulations passagères de la rue, de ces expressions rapides nées et évanouies avec l'instant. C'est la poésie de la vie qui a été, c'est le souvenir des choses, des animaux, des êtres humains. L'observation amusée de l'artiste va de la ville à la campagne, et voici que s'élabore, délicatement, sûrement, une œuvre viable, ingénue et réfléchie, en contact avec le réel.

9 juillet 1899

Galerie Bernheim, c'est un artiste, M. Roussel, que l'on devine méditatif, doucement acharné, cherchant à exprimer le

ser et manière de voir personnelles. Il y a évidemment une ressemblance entre les deux artistes, dans la façon de prendre une scène, de composer un tableau, dans le procédé de dessin et de coloration. Mais bien fin qui dirait lequel vient de l'autre : ils ont le même âge, et ils ont travaillé l'un près de l'autre, voilà le seul renseignement. Pour le reste, je vois de grandes différences.

Ainsi, très singulièrement, Vuillard est un coloriste plus franc, plus vif, plus hardi à faire éclater les floraisons bleues, rouges, jaunes d'or, et en même temps, on le sent d'esprit mélancolique, de pensée grave. Bonnard, au contraire, est un peintre gris, se plaît aux nuancements du violacé, du roux, du sombre, et pourtant, dans chacune de ses notations, la malice d'observation, la gaieté gamine se révèlent, d'une distinction charmante.

Si vous savez vous plaire, ici, à lire dans toutes ces demi-teintes, à suivre toutes ces lignes souples, qui se perdent et se retrouvent, vous acquerrez bien vite la certitude

XXXVI

ANQUETIN

7 juin 1897

Anquetin n'est pas un débutant. Il y a une dizaine d'années, il exposait aux Indépendants des paysages et des figures aux fragments délimités un peu à la manière des émaux cloisonnés, ce qui fit vouloir inventer à Edouard Dujardin l'école du cloisonisme. Mais l'artiste, ainsi que l'explique fort bien Arsène Alexandre, son préfacier, aimait la peinture en dehors des classifications, et le voici, pour la première fois, qui offre un ensemble à juger par l'exposition ouverte aux Champs-Elysées, dans les salons de Cubat. Je crois que les habitués des expositions particulières auront plaisir à connaître cet en-

semble. L'artiste est un des plus fortement doués de sa génération, sa vie est simple, retirée, comme celle des travailleurs, et ses ambitions sont grandes très probablement, si j'en juge par ses études en vue d'une peinture décorative.

Il est de ceux qui méritent d'être étudiés, et dont les œuvres veulent, non pas une citation aimable, mais une opinion motivée, réfléchie. Or, tous ces portraits, tous ces paysages, de large facture, tous ces dessins, de lignes souples, de gras modelé, désignent sûrement Anquetin comme pourvu d'un métier solide, de la faculté de garnir une toile, de disposer les masses, d'harmoniser les tons. Il y a en lui, à n'en pas douter, la sûreté d'exécution et la virtuosité. C'est beaucoup, mais il faut faire une objection à l'artiste qui donne de tels espoirs. Sa vision n'est pas libre, malgré l'assurance de l'exécution. Entre la nature et lui s'interposent les images déjà créées par les peintres qu'il admire, des Vénitiens jusqu'aux modernes : Delacroix, Courbet, Daumier, Manet, Cézanne,

Renoir. Là, Anquetin, avec son dessin d'aplomb, sa peinture virile, se révèle hanté, indécis. Il a appris chez ces maîtres, et de cela il faut le féliciter. Maintenant, il lui faut oublier, ou plutôt, il lui faut retenir le grand enseignement proclamé par ses prédécesseurs ; il lui faut la volonté tenace d'écarter toutes les formules et de voir directement la nature.

Au jour de cette libération, après avoir semé, il fera la moisson.

28 mars 1898

Ceux qui entreront, 13, rue Laffitte, à l'exposition de dessins, sanguines, fusains, pastels, où ils sont conviés par Anquetin, admireront le sentiment d'harmonie manifesté par l'artiste. Non seulement les beaux dessins achevés, musclés, solides, mais aussi les esquisses de décoration suggèrent immédiatement l'idée de la force équilibrée, de la plénitude. Je n'en voudrais pour preuve que le panneau décoratif où la bicyclette a été prise pour sujet : une riche imagination d'ornemaniste s'y révèle

semble. L'artiste est un des plus fortement doués de sa génération, sa vie est simple, retirée, comme celle des travailleurs, et ses ambitions sont grandes très probablement, si j'en juge par ses études en vue d'une peinture décorative.

Il est de ceux qui méritent d'être étudiés, et dont les œuvres veulent, non pas une citation aimable, mais une opinion motivée, réfléchie. Or, tous ces portraits, tous ces paysages, de large facture, tous ces dessins, de lignes souples, de gras modelé, désignent sûrement Anquetin comme pourvu d'un métier solide, de la faculté de garnir une toile, de disposer les masses, d'harmoniser les tons. Il y a en lui, à n'en pas douter, la sûreté d'exécution et la virtuosité. C'est beaucoup, mais il faut faire une objection à l'artiste qui donne de tels espoirs. Sa vision n'est pas libre, malgré l'assurance de l'exécution. Entre la nature et lui s'interposent les images déjà créées par les peintres qu'il admire, des Vénitiens jusqu'aux modernes : Delacroix, Courbet, Daumier, Manet, Cézanne,

XXXVII

EUGÈNE MARTEL, SIMON BUSSY, CHARLES MILCENDEAU

27 mars 1897

Deux artistes, chez Durand Ruel, se présentent de compagnie. Eugène Martel et Albert Bussy, tous deux de l'atelier de Gustave Moreau, prouvent la valeur de l'enseignement de leur maître, car ils ne pastichent pas ce maître, et ils n'ont entre eux d'autre ressemblance que leur étude et leur respect de la nature.

Eugène Martel montre seulement quelques dessins, recherches d'expressions de significations inégales, parfois d'une étroite et grêle facture, parfois aussi sommaires et justes. Mais l'artiste exposait l'an dernier, au Salon des Champs-Elysées, des *Paysans au coin du feu*, une

par chaque détail. Il est bien d'autres œuvres fortes et charmantes : la *Nymphe* qui se mire dans une source, beau corps vivant encadré d'arbres, d'eau et de ciel ; le *Char du soleil*, inspiré de Delacroix, surgissant en pleine gloire du jour, dissipant la nuit où le couple d'amants était enfoui ; la *Bataille* livrée dans un paysage chaotique : le *Cavalier* ; le *Combat*, etc.

Les formes, quelquefois, sont trahies par un enroulement du trait, par un tour de main enclin à la manière, et je souhaiterais beaucoup d'études serrées comme le Cheval au crayon noir. Mais c'est pour tout dire que j'inscris cette légère restriction, et j'admire fort le beau tempérament, la force certaine d'Anquetin. L'artiste est de race, et il faut souhaiter qu'il puisse se manifester en une prochaine et grande besogne.

ses broussailles, ses ciels. Les maisons sont un peu minces, rectilignes, mais l'artiste atteindra aux harmonies suprêmes, attestées déjà par le modelé continu de ce sol, de ces neiges, de ces roches, de ces bois, éclairés par la dernière clarté du jour.

5 juin 1899

Je me souviens des vues de montagnes exposées il y a deux ans par Albert Bussy, devenu Simon Bussy : des formes sommaires, de grandes lignes, de justes modelés, une trame épaisse piquée de lumières. L'artiste revient, cette année, aux mêmes salles, et voici que, sans rien perdre de sa force de synthèse, il particularise et vivifie davantage les aspects de nature qu'il étudie.

Aspects de nature et aspects d'humanité, puisque ces dix-huit pastels reproduisent le décor animé du jardin du Luxembourg. Parti de la même grande idée qui fut celle de Claude Monet pour les Meules, les Cathédrales, les Peupliers, etc., Simon Bussy a trouvé la plus riche, la plus com-

peinture tout à fait harmonieuse et rassurante.

Quant à Albert Bussy, la réunion de ses pastels le proclame un paysagiste nouveau, esprit réfléchi envahi par la poésie des choses, sachant éliminer le détail et signifier l'espace. Avec quelle raison le préfacier de ces deux artistes, Roger Marx, célèbre ce recommencement d'art : « Au terme de ce vieux siècle, chacun va répétant que la nature n'a plus de secrets à révéler, qu'il faut perdre l'espoir des découvertes : à chaque saison, elle se livre à des confidents plus attentifs et des inventeurs trouvent, pour la chanter, des accents imprévus. » Albert Bussy, élève de Moreau, ferait songer à certains mouvements de terrains de Courbet, aux paysages de Degas, de Carrière. Il a toutefois son dessin, sa lumière à lui, et aussi sa fugitive couleur du soir, ses sommets de montagnes frappés d'obliques rayons, ses ravins ensevelis dans l'ombre, ses vieilles villes cachées aux creux des vallées, ses villages perdus dans les ondulations des collines, ses eaux,

caractère des passages d'hommes, éclairés de la lueur d'une robe de femme, il a fait ses preuves d'artiste sensitif et révélé une nouvelle grâce nerveuse.

17 mars 1898

Charles Milcendeau réunit galerie Laffitte une cinquantaine de dessins, des paysans de la Vendée, des femmes, des fillettes de Bretagne, du pays qui s'étend entre Quimper et la pointe de Penmarch. C'est d'un art fin, têtu, réfléchi, d'un sentiment singulier et pénétrant. L'artiste n'est pas un faux primitif, ne dissimule pas son savoir sous la gaucherie, se révèle comme un observateur direct, négligeant à dessein les accessoires pour mettre en valeur la particularité, l'aigu de l'expression. Simples et touchantes effigies tracées par une main sûre, voulues par un esprit songeur, ces figurent vivent comme des réalités. Je revois, comme je les ai vus par la vitre, ces gestes des brodeuses de Pont-Labbé, je retrouve à ce mendiant, à cette vieille femme, les regards doux, anciens, perdus, que j'ai

croisés sous des porches en poussière, ou au détour de quelque venelle. L'art précis de Milcendeau devient, par la profondeur de l'observation, un art de rêve et de nostalgie.

XXXVIII

LE BARC DE BOUTTEVILLE

22 octobre 1897

Il était marchand de tableaux et d'objets d'art, en plein cœur de Paris, rue Le Peletier, à deux pas de Notre-Dame de Lorette, dans ce curieux quartier encombré de curiosités, de meubles, de toiles, de marbres, de bronzes, quartier d'art et de brocante, de vrai et de faux, de réalité et d'imitation. Toute une population adéquate au milieu passe et vit parmi ces décors battant neuf ou fanés. Les plus nobles ambitions errent avec les jeunes gens ivres de théories, anxieux de talent et de découverte. Les plus fins limiers du commerce cherchent les pistes ou sont à l'affût : ce sont ceux qui suivent les troupes

croisés sous des porches en poussière, ou au détour de quelque venelle. L'art précis de Milcendeau devient, par la profondeur de l'observation, un art de rêve et de nostalgie.

quier installé derrière un comptoir et qui achetait et revendait une marchandise, avec le désir, d'ailleurs légitime, de prélever un bénéfice sur tout ce qui entrait chez lui pour en sortir. C'est là, en effet, l'idée première qui vient à l'énoncé de la profession de Le Barc de Boutteville, et les règles et coutumes du commerce ont suscité et propagé cette opinion, cela est parfaitement exact. Mais la manière d'être de l'homme qui vient de mourir prouve aussi que la profession change de sens avec l'individu qui l'exerce. Tant vaut l'homme, tant vaut son action. Le plus obscur, le plus humble, pris par les soins les plus dédaignés et les plus pénibles, peut faire rayonner autour de lui la pure beauté morale, et apporter un réconfort à des êtres, obscurs aussi, mais plus faibles et plus désespérés.

L'action de Le Barc de Boutteville s'exerça, toutefois, dans un milieu étendu. Elle fut simple, modeste, bonhomme, sans mise en scène, sans ostentation. Mais elle fut, et elle sera, je crois, profonde et salutaire, pour les raisons que quelques-uns

et qui explorent les champs de bataille de l'idéal, après les défaites et après les victoires.

Le marchand dont je veux parler n'était pas de cette espèce parasite. Il s'appelait Le Barc de Boutteville, et il est mort cette semaine. J'ai appris à la fois sa fin et ses obsèques, et veux lui apporter mon regret et mon adieu.

Je suppose que tous ceux qui l'ont connu, et même seulement entrevu, ont éprouvé le même sentiment à la nouvelle de sa disparition, et qu'une bonne et souriante figure honnête s'est levée dans leur souvenir, s'y est doucement installée. C'est la force de ces droites natures de ne pas finir tout entières lorsque l'heure dernière a sonné. Quelque chose d'elles persiste, continue de vivre, d'exercer une influence, et c'est leur mystérieuse et hautaine récompense, plus désintéressée et plus belle que celle des paradis chimériques.

Ces réflexions étonneront peut-être quelque lecteur, songeant que voilà bien des phrases d'oraison funèbre pour un bouti-

rayon de lumière et éblouir le visiteur. Mais elle ne semblait pas aménagée pour organiser des expositions et faire connaître un groupe de peintres, et c'est pourtant la destination que Le Barc lui donna, avec tranquillité. Ni recul, ni lumière, trois murailles et deux vitrines, voilà ce qu'il offrait à ceux qui voulaient se confier à lui.

Il eut tout de suite sa clientèle d'artistes, et il eut bientôt, pour ses artistes, une clientèle d'amateurs. Chez lui se groupèrent tous les chercheurs de nouveau, ceux qui vinrent, en deux bandes parallèles, après le mouvement d'art de l'impressionnisme : les néo-impressionnistes et les symbolistes. Tout ne fut pas recommandable au même degré, et même, nombre d'œuvres, nées de programmes factices, affichèrent aux murs leur désolante prétention. Mais le bon Le Barc, qui avait bien son opinion et qui savait donner de justes conseils, ne se reconnaissait pas le droit de jouer au jury. J'estime qu'il avait hautement raison. Il avait ouvert sa porte, il ne la fermait à

connaissent, et que je vais essayer de dire.

Tout d'abord, Le Barc de Boutteville ne s'était pas mis dans le commerce des tableaux par amour et désir de l'argent, mais par un goût vif et invétéré en lui de tout ce qui était œuvre d'art. En sa toute jeunesse, il avait commencé d'être le chercheur et l'amateur qu'il est resté jusqu'à la fin. La vie l'avait pris dans son fatalisme, l'avait lancé sur des voies opposées. Il eut une profession en rapport avec son vieux nom normand, il fut armateur, il voyagea. Puis il se fixa, désireux de repos et d'existence selon ses penchants.

Ce fut alors qu'il créa sa demeure dans la banlieue de Paris, à Pierrefitte, et qu'il ouvrit boutique rue Le Peletier. Ah! la bizarre boutique! Je ne sais ce que l'on y vendra plus tard. Elle pouvait, certes, convenir, par son exiguité, et par son clair-obscur, à un entasseur de curiosités qui amasse les trésors de toutes sortes dans l'ombre, et qui sort chaque objet de la nuit de cave où il est enfoui, qui l'apporte vers la vitre ou le seuil pour le réjouir d'un

avec celui qui se présentait, un déjeuner avec un dessert de bonnes paroles. C'est une émotion que beaucoup garderont, je crois.

Rien de tout cela n'est plus. Il reste le souvenir, mais le souvenir est aussi un être vivant, une ombre légère qui accompagne les pas et les pensées de ceux qui continuent la vie. Il reste aussi là-bas, à Pierrefitte, dans cette maison où j'eus, un soir, avec Jean Dolent et Henri Leyret, l'honneur d'être reçu, il reste une douce et excellente femme, Mme Le Barc de Boutteuille, égale de cœur et d'esprit à son mari. Elle veut, m'a-t-on dit, continuer d'habiter là, parmi les objets amis, les livres, les cuivres, les boiseries, tout ce que Le Barc chercha, conserva avec tant d'amour. Elle aura, par ce qu'il aimait, une illusion de sa présence. Qu'elle ait aussi la certitude que cet homme, ce vrai homme humain, a été compris et aimé par ceux qui l'ont connu.

personne, et il exposait tout ce qui lui était apporté. Je n'ai pas à publier, ici, la longue liste des artistes accueillis. J'ai dit, maintes fois, mon sentiment de ces expositions, et j'ai exhorté de mon mieux les débutants à vivre la vie avant de se préoccuper des symboles vieillots. Il y eut, heureusement, dans ces troupes, de charmants artistes, et, d'ailleurs, c'est de leur marchand qu'il s'agit, cette fois, et non d'eux.

Ce marchand fut leur ami, c'est sur cette affirmation qu'il faut terminer ces lignes brèves. Il fut l'ami qui aide, sachant les nécessités d'existence, toujours prêt à intervenir pour le pain, pour le loyer, aimant tous ces jeunes gens à leurs débuts, aimant aussi ceux qui ont passé le moment toujours délicieux de la jeunesse, et qui, parfois, sont chagrins et amers, perdent le courage. Il en est, de ces derniers, qu'il a remis en route, leur rendant l'espérance enfuie. Une chose charmante qu'il faisait, et que l'on n'aurait jamais osé dire de son vivant, c'était le partage cordial de son déjeuner

laissé un caractère hâtif, une apparence provisoire, telle que celle d'un immense hangar. Mais la porte ouverte, c'est la merveille, une merveille nouvelle, sans équivalent il y a dix ans, et qui n'a été dépassée depuis, dit-on, que par le palais de l'exposition de Chicago. Comme toutes les grandes œuvres de l'esprit humain, celle-ci est à la fois traditionnelle et inédite : elle se relie avec certitude à l'ogive gothique par l'arc que décrit sa voûte, mais jamais n'était apparue cette double ligne immense, flexible et douce, en forme de cœur élargi, jamais, par la raison que le fer seul pouvait ainsi se projeter d'une telle envolée dans l'espace, sans les contreforts, les arcs-boutants, les béquilles indispensables aux hardiesses de la pierre.

S'il est dans l'avenir une nouvelle architecture de raison et de clarté, elle aura une de ses dates significatives ici, dans ce vaisseau à la fois massif et aérien, équilibré par la sûreté des calculs de résistance, appareil de force et de grâce, poésie industrielle, rêve métallurgique. L'homme

SALON DE 1898

PREMIER ASPECT

Avant d'examiner le contenu, admirez le contenant, — ce prodigieux Palais des Machines de 1889, qui abrite les deux Salons de 1898, les sociétés rivales réunies par la force des choses. L'œuvre de l'architecte Dutert, des ingénieurs Contamin et Charton, Blavette et Hénard, est restée belle de toute sa puissance et de toute sa légèreté. L'extérieur n'est certes pas réalisé comme il devrait l'être. Ces hommes de science et d'imagination ont dédaigné ou ignoré une condition d'existence de leur édifice. Par là, ils n'ont pas su l'égaler aux chefs-d'œuvres du passé, temples, palais, cathédrales, hôtels de ville. Ils lui ont

cinquante-neuf sculptures; quatre-vingt-six ouvrages de gravures en médailles et sur pierres fines; deux cent vingt-six objets d'art; deux cent vingt-un projets et dessins d'architecture; cinq cent quarante-huit gravures au burin, sur bois, à l'eau-forte, lithographies; cinq résumés de travaux exécutés dans les monuments publics. En tout, cinq mille vingt-neuf œuvres.

Si nous passons à la Société nationale des Beaux-Arts, ses envois se chiffrent par mille deux cent quatre-vingt-six peintures; cinq cent quatre-vingt-dix-neuf dessins, aquarelles, pastels, miniatures; deux cent neuf sculptures; deux cent quarante objets d'art; quatre-vingt-huit travaux d'architecture; cent quarante-sept gravures et lithographies. Soit deux mille cent soixante-neuf œuvres.

Ce qui donne, pour les deux Salons, un total général de sept mille cinq cent quatre-vingt-dix-huit œuvres.

On demande à la critique et au public d'examiner en quelques instants de pro-

n'avait pas encore conçu ce miracle d'une armature mobile, toutes ces pièces emboîtées, ayant un libre jeu dans leurs alvéoles, ces pieds de ferme taillés en pointe, donnant la sensation que l'immense carcasse est à peine posée sur le sol, et cette toiture toute en lumière, cette féerie du verre faite de la libre magnificence du dehors.

Il n'y a plus qu'à souhaiter son plaisir ordinaire à la foule du vernissage. On peut prévoir toutefois que ces cérémonies iront en perdant de leur ancien intérêt, par l'excès qu'elles comportent. Le Salon a pour ennemi le Salon, il faut bien le dire. Chaque année, ses bornes reculent, le nombre des œuvres s'accroît, et la promenade qui pouvait être un plaisir devient une effroyable fatigue. Cette fois, les deux Salons réunis, toute mesure est dépassée. Jugez-en.

La Société des Artistes français expose deux mille cinq cents tableaux; neuf cent soixante-dix-neuf dessins, cartons, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faïences, vitraux; huit cent

par Rodin. L'œuvre vient justifier ceux qui ont demandé toujours et quand même que ce grand artiste fût maître de ses délais et de son heure. Le colosse dressé à l'extrémité du jardin de la sculpture est la réalisation d'une pensée, la preuve d'une méditation. Il faut avoir pénétré et séjourné dans le monde de la *Comédie humaine*, il faut s'être assimilé la force et la portée de la pensée balzacienne pour avoir ainsi représenté ce héros des lettres modernes, cet Hercule vainqueur des monstres, dans toute la puissance de son désir et de sa passion.

Au premier abord, c'est un bloc, un rocher, un monolithe, une de ces colonnes espacées dans l'histoire et qui marquent les grandes étapes humaines. Balzac est enfermé dans la robe de travail qu'il revêtait chaque nuit après les quelques heures de son sommeil fiévreux et orageux. Son corps apparaît comme une masse. On ne voit même pas ses bras croisés sous l'étoffe. Les manches pendent, et le capuchon retombe sur les épaules. Peu à peu,

menade cette énorme production. C'est bien impossible. Il faut se borner, aller aux dominantes, aux œuvres qui semblent porter en elles le caractère de la durée. Ces œuvres sont rares aux Salons annuels, et il ne peut en être autrement, car elles ont toujours été rares. Je ne vois pas que ces exceptions soit décourageantes pour la masse des artistes qui s'efforcent vers le mieux. C'est à tous ceux qui ont en eux l'amour de la beauté et le désir de l'art de comprendre et d'honorer les maîtres qui montrent le but et savent le chemin.

I

A LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

§ I — « LE BALZAC » DE RODIN

Le Salon de 1898 resterait une date dans l'histoire de l'art quand il n'offrirait à notre admiration que la statue de Balzac

Lamartine a décrit ainsi Balzac :

« Il n'était pas grand, bien que le rayonnement de son visage et la mobilité de sa stature empêchaient de s'apercevoir de sa taille, mais cette taille ondoyait comme sa pensée: entre le sol et lui, il semblait y avoir de la marge, tantôt il se baissait jusqu'à terre comme pour ramasser une gerbe d'idées, tantôt il se redressait sur la pointe des pieds pour suivre le vol de sa pensée jusqu'à l'infini.

» Il était gros, épais, carré par la base et les épaules, le cou, la poitrine, le corps, les cuisses, les membres puissants; beaucoup de l'ampleur de Mirabeau, mais nulle lourdeur; il y avait tant d'âme qu'elle portait cela légèrement, gaiement, comme une enveloppe souple, mais nullement comme un fardeau; ce poids semblait lui donner de la force et non lui en retirer. Ses bras courts gesticulaient avec aisance, il causait comme un orateur parle... Ses jambes sur lesquelles il se dandinait un peu, portaient lestement son buste... Tel était l'homme dans sa robuste charpente.

on distingue qu'un corps informe se démène sous cette enveloppe, avec le mouvement rapide et leste des gros hommes, et cette façon légère de porter ce poids de matière qu'eut Balzac en particulier, et qui fut si bien décrite par Lamartine.

D'ailleurs, voici que tout s'allège en effet, qu'une grâce formidable apparaît au sommet, avec cette tête de lion à lourde crinière qui se rejette en arrière d'un mouvement si fier et si beau, et ce fin visage envahi de chair et de graisse, mais qui ne succombe pas sous l'assaut, qui vit ardemment dans la lumière, qui projette le noir magnétisme de ses yeux sur l'immensité des choses, qui exprime une volonté de curiosité et une force d'émotion incomparables. C'est le grand témoin de ce temps qui est dressé ainsi, l'adorateur et le contempteur des forces naturelles et des forces sociales en présence, le poète incomparable qui sut voir la poésie de la vie sous tous les aspects immédiats, sous tous les mouvements de l'instinct et tous les conflits sociaux.

un travail de sculpture comparable seulement au travail voilé des artistes égyptiens. Les formes, ici plus que jamais, se présentent chez lui par quelques plans simples, légèrement et infiniment nuancés. Elles apportent avec elles leur coloration, c'est-à-dire leur ombre et leur lumière, et nous apparaissent ainsi dans une atmosphère blonde, les ombres grises transparentes, les lumières graduées aboutissant à d'éclatantes douceurs. Aucun angle vif, aucune arête coupante, une seule enveloppe qui réunit et harmonise tous les détails particuliers, qui en fait un amalgame, un tout, l'image unifiée de la vie.

Balzac est présent sous cette robe à capuchon et à manches pendantes, où se devinent sa corpulence, ses jambes robustes, ses bras courts. Rodin a voulu et réalisé ce dont ne s'avisent pas souvent les sculpteurs qui grandissent leurs modèles pour les places publiques en se préoccupant de l'allongement plus que du volume. C'est la raison de tant de creuses effigies. Ici, les proportions sont admirables, au point de

Cette parlante figure, dont on ne pouvait détacher ses regards, vous charmait et vous fascinait tout entier. Les cheveux flottaient sur le front en grandes boucles, les yeux noirs perçaient comme des dards émoussés par la bienveillance; ils entraient en confidence dans les vôtres comme des amis; les joues étaient pleines, roses, d'un teint fortement coloré; le nez bien modelé, quoique un peu long; les lèvres découpées avec grâce, mais amples, relevées par les coins; les dents inégales, ébréchées, noircies par la fumée de cigare; la tête souvent penchée sur le cou, et se relevant avec une fierté héroïque en s'animant dans le discours. »

Il y a identité entre cette figure vue par le poète de 1833 et celle qui a été rêvée et ressuscitée par le statuaire de 1898. Le Balzac de Rodin se dresse, lui aussi, avec une sorte d'allégresse. Avec une vivacité et une distinction, il se campe et se redresse en un équilibre oscillant.

La statue semble bouger et vivre, par la raison que Rodin est arrivé à réaliser

Lamartine a décrit ainsi Balzac :

« Il n'était pas grand, bien que le rayonnement de son visage et la mobilité de sa stature empêchaient de s'apercevoir de sa taille, mais cette taille ondoyait comme sa pensée: entre le sol et lui, il semblait y avoir de la marge, tantôt il se baissait jusqu'à terre comme pour ramasser une gerbe d'idées, tantôt il se redressait sur la pointe des pieds pour suivre le vol de sa pensée jusqu'à l'infini.

» Il était gros, épais, carré par la base et les épaules, le cou, la poitrine, le corps, les cuisses, les membres puissants; beaucoup de l'ampleur de Mirabeau, mais nulle lourdeur; il y avait tant d'âme qu'elle portait cela légèrement, gaiement, comme une enveloppe souple, mais nullement comme un fardeau; ce poids semblait lui donner de la force et non lui en retirer. Ses bras courts gesticulaient avec aisance, il causait comme un orateur parle... Ses jambes sur lesquelles il se dandinait un peu, portaient lestement son buste... Tel était l'homme dans sa robuste charpente.

faire apparaître avec une exactitude singulière la petite taille de Balzac en ce colosse de deux mètres soixante-dix centimètres de hauteur. C'est que la massivité du personnage a été exprimée en même temps que son allure légère, précisément par cette manière de conduire, de réunir les plans, de les modeler en vue de l'ensemble. Habituellement, en sculpture, tout est extérieur, dur, desséché. Ici, toute la force vient du dedans, est dirigée pour représenter la vie expressive.

Cette vie est complète au point de faire mesurer une étape immense entre la statue nouvelle et les travaux antérieurs de Rodin. Même la beauté du groupe du *Baiser* apparaît trop soulignée dans le marbre, en face de cet extraordinaire Balzac, de cette matière vivante, de ce visage de lumière où le front précis, les yeux noirs, la bouche ardente annoncent l'amant de la vie, l'homme combattant, l'œuvre victorieuse.

nette, en une physionomie immédiatement saisissable, ce que peut être le pouvoir bienfaisant d'un seul. Cette leçon est donnée sans fracas, par des formes calmes, un seul geste expressif, un visage entrevu, un paysage limpide, bleuâtre et doré, un groupe de maisons enveloppées de l'enchantement nocturne.

Je ne puis résister, à propos de ce chef-d'œuvre, à tenter, non un inutile parallèle, mais à prendre un exemple de beauté naturelle que beaucoup de nos artistes auraient avantage à méditer. Il y a nombre de peintures religieuses, mystiques, légendaires, aux deux Salons, et je n'en ferai pas le dénombrement. Leur caractère principal est l'effort pour sortir des formes, des aspects de la vie. Ce ne sont que miracles de lignes, de couleurs et d'éclairages. Tel Christ dégage des ondes de lumière électrique, tel autre projette des flammes violettes, partout se révèle la contorsion d'esprit à laquelle s'est livré l'artiste pour créer de l'extraordinaire. Je prendrai seulement comme sujet la toile de ce genre que

jeté sur sa tête et ses épaules, l'autre main est étendue sur la pierre du balcon, en un geste doux et ferme, d'une autorité tranquille. On distingue à peine le visage tourné vers l'espace, vers la colline obscure, de l'autre côté de l'eau, où guette l'ennemi, vers le ciel limpide et profond où se balance la lune, vers la rivière qui coule rapide, éclairée du reflet de l'astre, vers les maisons silencieuses.

Le portrait de la ville est beau et émouvant comme celui de la protectrice. Les maisons basses, tassées, agglomérées en un troupeau craintif, toutes pareilles sous la rondeur de leurs toits de tuiles, sont véritablement endormies en confiance et en sécurité. Rien de vivant n'apparaît. Un silence absolu émane des choses immobiles dans cette nuit claire. Il suffit d'un seul être prévoyant, de pensée active, de ferme raison, pour donner le repos à tous ces pauvres gens qui sont enfermés là après les travaux et les craintes de la journée. La grande leçon de l'œuvre de Puvis de Chavannes, c'est de réaliser en une image

ils pas reconnu s'il s'était montré à eux, comme le représente M. Dagnan-Bouveret, illuminé, incandescent, brûlant les regards de ceux qui l'entourent? Et comment cette objection n'est-elle pas venue à l'artiste? Il y aurait là une genèse d'œuvre qu'il serait intéressant de connaître, une croyance naïve à l'extériorité des moyens qui vaudrait d'être examinée. La peinture est un art d'apparences, cela est certain, mais c'est aussi un art d'expression qui doit nous révéler ce qui est caché. La présence du Christ doit se trahir autrement que par une illumination, et c'est l'état de trouble et de songerie des deux disciples, non leur effarement, qui marque la grandeur à atteindre.

Il me paraît impossible que M. Dagnan se refuse à une telle remarque toute générale et qui se trouve prouvée, cette année, par l'œuvre de Puvis de Chavannes. Celui-ci aussi a choisi un sujet légendaire et général. En quoi sa Geneviève est-elle diminuée parce qu'elle est de geste simple, de forme tranquille, de coloration discrète,

l'on semble s'accorder à trouver la meilleure, celle de M. Dagnan-Bouveret : *Le Christ et les Pèlerins à Emmaüs.*

Elle n'est pas sans qualités, et la famille du peintre, représentée à la mode ancienne, dans un angle du tableau, vaut comme réunion de bons portraits, mais seulement ainsi, car la femme et l'enfant à genoux, les mains jointes, l'homme debout, les bras croisés, donnent plutôt à sourire pour la gradation de leur manifestation pieuse. Toutefois, il est un défaut plus grave, une tare de l'œuvre, et c'est cette apparition flamboyante du Christ à crinière rousse aux deux disciples. C'en est fait ici de la beauté de la légende, de l'état de trouble où furent jetés les deux hommes qui étaient venus de Jérusalem à Emmaüs et qui avaient rencontré l'étranger sur la route. C'est lorsque cet étranger a rompu le pain qu'ils ont cru voir Jésus à cette même heure du soir, et qu'ils sont tombés dans leur rêverie. Revenus à eux, ils n'ont plus vu l'étranger, et c'est alors qu'ils ont reconnu leur maître. Comment ne l'auraient-

montant est le premier décor visible, un amas de hautes maisons, des abîmes de rues et de cours, un asile de travail et de misère. Puis les pentes descendent, s'en vont au fond de la vallée, remontent les collines jusqu'à l'horizon, le terrain se bossue en sommets, se subdivise en abîmes, et l'immense ville couverte de traînées de brumes, noircie de fumées, ombrée de nuages, prend son aspect fantasmagorique d'océan, de grandes lames, de bas-fonds, de monuments qui émergent comme des îlots et comme des navires.

Les deux femmes placées à l'angle gauche de la toile achèvent de donner sa signification à ce portrait de la ville moderne. Les nuées qui les entourent, le vent qui soulève leurs chevelures et leurs étoffes les relient à cette immensité. L'une est noire et massive, lassée et farouche, cherche à s'isoler de ce drame qui la possède malgré elle. Assise, le dos tourné à la ville, elle regarde devant elle avec fixité, elle revoit et revit le passé. L'autre, debout,

parce qu'elle semble une fermière qui veille sur son domaine, une mère inquiète, attentive et rassurante ?

§ III. — LA VUE DE PARIS ET LE PORTRAIT DE GRAND-MÈRE D'EUGÈNE CARRIÈRE

C'est également au profond de la vie que M. Eugène Carrière va trouver les éléments de son art. De même que M. Puvis de Chavannes, il nous donne à contempler une vue de Paris par son panneau décoratif pour l'amphithéâtre de l'enseignement libre à la Sorbonne, mais quelle ville immense a surgi, de quel monde la petite cité de Geneviève était grosse ! Dans son étroit espace, sous ses toits ramassés, se préparait tout un avenir de luttes, d'espoirs, de révolutions, de déceptions. Ici, dans ce Paris moderne, les temps sont écoulés, un monde social s'est élaboré, et voici que, des hauteurs du Père-Lachaise, deux femmes sont en présence de cette vivante étendue. Le faubourg de Ménil-

qui traînent, cette robe rose qui fleurit, ces mains qui se rencontrent, ce fonds visible, ce bouquet, toute cette harmonie noire, grise et rose, légèrement avivée de rouge et de vert.

§ IV. — JEUNE FILLE ET PAYSAGES DE RAFFAELLI. — PORTRAIT DE THÉATRE DE BESNARD

L'artiste qui sut exprimer la vie à ras de terre, les petits métiers, les allures errantes des casaniers et des ambulants de la banlieue, qui sut découvrir un si nouveau et mélancolique sentiment du paysage, a quitté, à mon regret, le monde du travail d'où il pouvait extraire tant de vérité et de beauté. Mais il y retournera, je pense, et je ne saurais me prononcer contre ses changements de régions, ses curiosités, ses recherches, ses études toujours révélatrices de sa belle volonté d'artiste, de son ardeur d'observation. Ce n'est pas la première fois qu'il aborde de nouveaux sujets, et ceux qui ont suivi ses tra-

jeune, retenant ses cheveux livrés à la brise, regarde le large comme une voyageuse qui va prendre la mer. L'inconnu la tente, elle va partir, laisser sa morose compagne, s'abandonner à la vie.

Une semblable leçon est donnée par l'admirable portrait de la Grand'mère et de sa petite-fille. La vieille femme au visage creusé, les cheveux de vieil argent, la bouche presque effacée dans la chair grise, est belle de la beauté finissante, la vie remontée et réfugiée aux regards. Une autre existence jaillit toute neuve auprès de cette vieillesse sereine, comme une pousse nouvelle au pied d'un vieil arbre, une fleur épanouie à l'ombre de la ruine. Auprès des yeux qui savent, voici les yeux qui veulent savoir, le visage instinctif et avide de l'enfant. Carrière est maître dans ces images d'existence, et il atteint ici, avec une force indicible, aux profondeurs de l'être. Jamais, de plus, il n'a été autant possesseur de son art que dans cet arrangement, ce corps droit, grave, immobile, ce jeune corps bougeant, ces voiles noirs

sion physionomique. Tout est clair, blancs lumineux, gris nuancés, canapé à ramages bleus, bouquet entrevu, petit éventail tenu d'un joli mouvement comme une arme de fête, et toute cette clarté n'est pas plâtreuse, elle est nuancée et harmonieuse.

Les mêmes qualités, moins affirmées, parent deux portraits de fillettes. Des fleurs roses, jaunes et blanches, ont un éclat rare. Des paysages de Paris, les Champs-Elysées, l'Institut, que je voudrais seulement d'un sol plus solide, sont de ces représentations mouvementées de la rue où excelle Raffaëlli, ce sagace observateur, ce fin badaud.

L'exposition de M. Albert Besnard est très variée : un *Marché aux chevaux à Abbeville* par un jour de ciel gros bleu, de forte chaleur, où la vérité des formes animales et des allures de maquignons est saisie avec force ; un *Flamenco* vu du fond de la scène, du pittoresque sinistre à la Goya, une grosse femme qui danse en face d'une fillette macabre, des mains blêmes qui

vaux se souviennent de portraits et d'une dormeuse très délicats et tendres, avec un rien de gaucherie, de timidité.

Cette fois, cette marque légère d'hésitation a disparu, et M. Raffaëlli a réalisé une œuvre charmante en tous points avec le portrait de sa fille, un grand portrait sobre sans sécheresse, élégant sans tapage, très travaillé sans que le goût et la mesure aient subi d'atteintes. La jeune fille est assise, en une attitude toute naturelle, sans affectation, ni dissimulation. Elle est en toilette blanche de soirée, où rien ne marque la mode. La physionomie est sérieuse comme il convient à la fillette d'hier qui devient jeune fille et qui est parée pour le bal, mais la franchise et la cordialité se lisent sur le gentil visage, et c'est ce caractère que le peintre a surtout marqué sans vain étalage et sans attendrissement paternel. C'est donc un portrait bien écrit, très doux et très ferme à la fois, d'une peinture sans labeur visible, complète et solide. La légèreté du décor accompagne à merveille cette préci-

dienne, gonfle la jupe comme une voile de barque, à croire qu'un coup de vent souffle sur la scène entre cour et jardin. Ce coup de vent est dans le jeu de l'actrice, dans la course brusque qu'elle va arrêter au milieu des planches. Il y a comme un effet de statuaire par cette apparition de chair et d'étoffes. Avec ce ventre apparent, cette ligne droite des jambes, la comédienne est en partie engainée dans sa jupe, et sa gorge, son spirituel visage, son rictus gouailleur, sa chevelure libre, achèvent de lui donner, dans ce parc factice, la physionomie d'une faunesse moderne, d'une divinité bocagère du Bois de Boulogne et même du Bois de Vincennes. Quand il aura été ajouté que cette forme et cette allure s'accompagnent de la plus brillante, de la plus tendre, de la plus douce robe rose qui ait peut-être jamais été peinte, on aura à peu près défini le caractère de ce *Portrait de Théâtre* vraiment nouveau qui restera comme une date heureuse dans la biographie artistique de M. Besnard.

scandent de leurs battements l'agitation lascive et canaille des danseuses, des roses rouges dans les cheveux gras et noirs, et tout au fond, dans l'ombre de la salle, les spectateurs, de pâles visages troués de regards, toute une apparition d'humanité falote. *L'Arrivée du poisson sur la plage de Berck au soleil couchant* et le *Chat noir* me charment moins, malgré une joliesse de visages et de mouvements, mais il y a quelque abus de couleur entassée autour des formes fines.

D'ailleurs, la pièce capitale de l'exposition de M. Besnard est le *Portrait de Théâtre*, une entrée de Mme Réjane sur la scène, non d'une ressemblance littérale, mais qu'importe? D'une ressemblance pire et meilleure. Oui, portrait de théâtre, et magnifique portrait de théâtre pour le fond de verdures peintes, deux fois peintes! pour l'allure, pour la couleur, pour le corps en marche. Cette marche, l'artiste l'a exprimée avec une certitude tout à fait étonnante. Le mouvement plaque la robe sur le ventre et les jambes de la comé-

vements délicats et aisés des personnes qui sont habituées à manier les tasses fragiles, à regarder des bibelots, à parler gentiment des choses du jour. J'aime aussi, du même artiste, une nature morte, tasse, gâteaux, bouteilles.

Le *Portrait de Mme la comtesse C. A.*, de M. John Sargent, est d'élégante allure. M. Pierre Bracquemond débute par une sobre et jolie silhouette de femme. M. Desboutin représente avec exactitude M. Maurice Barrès. M. Léopold Stevens donne à reconnaître M. Georges Courteline, et M. Edouard Lœvy installe au travail M. Georges Montorgueil. L'exposition de M. Alexander présente ses agréables arabesques de corps et de robes. La *Dentellière*, de M. Lomond, est bien séduisante. M. Aman Jean, par le portrait, découvre chaque fois davantage la nature : son *Portrait de la comtesse d'A...* est d'une beauté de formes et d'une harmonie de gris et noir qui en font une des plus plaisantes images du Salon. Le *Portrait du poète Holger Drachmann* au [illegible]

Il avait été déjà artiste tout à fait supérieur dans la représentation d'une femme en marche et d'une robe flottante, le portrait de Mme Roger Jourdain, exposé il y a peut-être une quinzaine d'années. Mais l'ancien portrait et le nouveau diffèrent de beaucoup. L'ancien était aérien, vaporeux, balancé et suspendu comme une nuée. Celui-ci est affirmé, massif, riche, généreux. Ils se valent, je crois, et on aimerait les voir l'un auprès de l'autre, en attendant un troisième, — qui serait aussi beau, et qui ne leur ressemblerait pas.

§ V. — PORTRAITS ET SCÈNES DIVERSES

La toile où M. Jacques Blanche a représenté *Mlle X... prenant le thé* est un très joli exemple de distinction sobre. Le maniérisme n'en est peut-être pas absent, mais pourtant rien d'apprêté, de faux. Tout au contraire, un charme naturel chez cette jeune fille qui est chez elle, chez cette autre en visite, et qui ont les mou-

saire à la peinture, car elle représente la condition atmosphérique nécessaire à la vie. Ceci dit, je loue vivement le *Cirque Forain*, malgré les mêmes défauts, moins apparents pourtant, je le loue pour son humble vérité, sa pénombre où se marquent fortement les apparitions de paysans attentifs, sa malheureuse danseuse de corde, tout un ensemble grave, triste et comique, d'un sentiment très profond.

Chez M. Charles Cottet, il y a également immobilité, opacité, absence d'atmosphère. Mais lui aussi pourra s'affranchir. Son tableau en triptyque de cette année : *Au pays de la mer*, en donne la quasi certitude. C'est d'un bel effort, d'une poésie vivement sentie, avec une délicatesse de certains visages et de certains détails qui n'était jamais apparue aussi certaine et pénétrante. Au milieu : *Le repas d'adieu*. A gauche : *Ceux qui s'en vont*. A droite : *Celles qui restent*. Ce sont les pêcheurs, les femmes, les fillettes à la coiffe noire de l'île d'Ouessant, de formes un peu réduites, les vieilles diminuées, n'ayant pas la force farouche

mer, auprès d'une barque, par M. Kroyer, est de solide et intéressante facture, mais déroute par l'attitude, le costume, le décor. Le portrait de M. Zuloaga y Zabaleta par lui-même est sobre et fort, de bonne tradition espagnole. Le *Portait de M. M...*, sec et fin, est de M. Frantz Melchers, qui représente aussi des petits enfants fort drôlets en extase devant une minuscule boutique.

J'aimerais pouvoir mettre en garde M. Lucien Simon contre un métier lourd, de taches malencontreuses, qui apparaît surtout malheureusement dans un portrait de femme au visage singulièrement expressif. De même le *Retour de la messe à Penmarch :* les groupes de paysans et de paysannes dans les chemins bordés de pierres ont un réel caractère, mais les pierres ont communiqué leur immobilité aux gens qui sont auprès d'elles, et même aux nuages qui passent. La pétrification est absolue, et ceux qui aiment ce talent, déjà riche en preuves, doivent lui réclamer sa propre critique, un examen des moyens qu'il emploie, une fluidité qui est néces-

que je leur ai vues, les jeunes un peu poupées. Certains visages n'en ont pas moins une expression de résignation grave très émotionnante. Le fond du panneau central, la baie vitrée par où se voit le ciel, ou la mer, est d'un bleu lourd qui enferme trop la scène, qui ne donne pas à prévoir l'espace, et c'est là l'opacité contre laquelle M. Charles Cottet doit lutter. En revanche, le paysage du creux de falaise, où s'abritent les femmes qui restent, est infiniment émouvant.

Je continue à découvrir chez les artistes cet intérêt passionné de la vie des foules, devant le triptyque de M. Léon Frédéric, artiste flamand, qui a, je crois bien, conçu sa meilleure œuvre, lui aussi, par les *Ages de l'ouvrier*, un amoncellement de figures qui remplissent les trois panneaux. Elles sont picturalement exécutées de façon trop égale, toutes éclairées intérieurement, mais les aspects individuels sont variés, la vérité de la vie poursuivie avec une ardeur, une ténacité remarquables.

Chez M. Jeanniot, la *Marche*, souvenir

de guerre, est une des plus terribles visions qui soient d'une troupe en marche, les hommes disparus sous les charges, accablés du fardeau du sac, des souliers, des armes, de la gamelle, et s'en allant tous du même mouvement mécanique vers l'inconnu du champ de bataille. Le même artiste évoque, par *Au bord de l'eau*, le triste duo de la Fille Elisa.

M. Anquetin expose un rideau de théâtre, trop traditionnel, mais de talent certain, un char d'Apollon encadré d'amours et de nymphes. M. Evenepoel a curieusement mis en scène le personnel du *Café d'Harcourt*, et M. Richon-Brunet affirme de réelles qualités dans l'*Arrivée de toreros*.

§ VI. — PAYSAGES

Les paysages sont nombreux, brossés légèrement, joliment ébauchés, souvent crayeux. Le défaut de la Société nationale est la craie, si le défaut de la Société des Artistes français est le bitume. Certains y

échappent toutefois, et continuent exactement l'étude de la région où ils vivent, où ils recoivent la leçon incessante des heures, des flots, des forêts, des rivières, M. Émile Barau, dans sa Champagne, M. Victor Binet, dans son cher village de Lusancy. Des peintres flamands disent la poésie des canaux et des rues de leurs villes : ainsi, M. Marcette, en une jolie série de toiles, ainsi, M. Baertsœn, M. Willaert. M. Thaulow s'est installé à Dieppe. M. Piet visite les marchés des villes où il passe. M. Maxime Maufra construit un beau Lacronan de granit verdi. M. Lhermitte anime les champs de ses glaneuses et de ses laveuses. M. Pierre Lagarde dresse le décor des places grises et désertes. Et encore, les eaux calmes de M. Vail, les rues de Moret de M. Moullé, les pêcheuses de Loguivy, de M. Pierre Boyer, les deux paysages de M. René Seyssaud, talent méridional vigoureux, enflammé, d'un bel instinct, la *Farandole* de M. Valère Bernard, les charmantes fleurs de M. H. Dumont.

J'admire la belle lumière, le ferme dessin

des falaises de Penarth et de Cardiff, des plages, des vagues, de M. Sisley. M. Albert Lebourg évoque Vetheuil, Rouen, la Hollande, Notre-Dame de Paris, en ses toiles doucement colorées, de taches justes, de ciels profonds. M. René Ménard donne de beaux décors de clairières et de forêts aux scènes mythologiques et montre un drame de l'espace avec *Pluie sur la mer*. M. Dauchez met en action les *Brûleurs de goëmon* sur une côte basse, de maisons à ras du sol, entre une mer et un ciel verdâtres, dans une atmosphère grise et triste.

M. Cazin expose huit toiles, très différentes de sujets, très semblables de poésie intime. Qu'il s'arrête devant des gerbes au soleil ou un ciel mouvementé de septembre, qu'il contemple les ruines d'Etampes ou une fenêtre éclairée sur la route de Fontenay, qu'il se passionne pour un groupe de maisons ou qu'il songe, la nuit, devant un peu d'eau, une étendue d'herbe, un grand ciel, il garde sur sa toile le souvenir du réel et le charme de sa rêverie.

§ VII. — SCULPTURE

A la Société nationale des Beaux-Arts, le buste d'*Hamadryade*, de Mlle Claudel, donne une extraordinaire impression de vie nerveuse auprès de tous ces marbres polis, usés, alanguis, qui semblent exécutés par le même praticien. Cette fois, une fièvre et une volonté d'artiste se manifestent, les plans du visage, du col, des épaules, de la gorge, portent une marque personnelle imposée à ce beau marbre qui semble doré de soleil. Cette chaleur ambrée convient à la libre fille sculptée par Mlle Claudel. Le visage, d'une expression sauvage, est tout illuminé d'un rire ingénu, naturel. La vivante apparition est bien nommée hamadryade, elle apporte ici avec elle l'humeur joyeuse et farouche des forêts. Une autre œuvre, un croquis d'après nature, qui est exposé dans la salle de peinture où se trouve la *Geneviève*, de Puvis de Chavannes, fait retrouver un autre aspect

du talent varié et profond de l'artiste : c'est une femme agenouillée devant une cheminée, le visage penché vers l'âtre, une délicieuse figurine, rapidement ébauchée, délicieuse et poignante.

Il y a un grandissement dans le talent de M. Bourdelle. Il fait toujours preuve d'une grâce pour ainsi dire furtive dans telle figure du *Sommeil*, de l'*Amour*, des *Deux rires*, mais il atteint à un maximum de force dans ce fragment de monument projeté en souvenir de la guerre de 1870-71. Ce visage d'homme qui meurt est beau d'unité, de modelé continu, et il est superbe de douleur résignée, d'un bouleversement qui traduit, de façon extaordinaire, le passage de la vie à la mort. — M. Jean Escoula, lui aussi, travaille et conquiert : sa *Mort de Procris* est un groupe d'une beauté funèbre et sereine, le corps de la femme délicieux et touchant comme une fleur qui se fane, les chairs évanouies, tombées à l'insensibilité, et qui disent encore la vie et la douleur.

Chez M. Injalbert, le *Satyre ivre sou-*

tenu par une bacchante, le *Mascaron*, l'*Enfant*, ont une belle lourdeur de formes, une réelle plénitude. — M. Jef Lambeaux dresse un beau buste de Diane flamande.— M. Camille Lefèvre profile la jolie courbe du col, des épaules, d'un buste de jeune fille, et très délicatement nuance l'ingénu visage. — M. Agathon Léonard révèle pleinement son joli et adroit métier de sculpteur, sa verve d'observateur et d'exécutant, par des figurines et des bustes.— Voici encore : un buste de femme d'un beau caractère, de M. Niederhausern-Rodo ; une fillette véritablement exquise, de M. Fix-Masseau ; un fin *Violoniste*, de M. Gosen ; un très beau bas-relief de M. Jean Dampt ; un buste, par M. Pierre Roche, qui reproduit finement les yeux chercheurs et le demi-sourire de J.-K. Huysmans ; et la *Hercheuse*, la *Femme du borinage*, le *Semeur*, de ce bon statuaire et poète du travail, M. Constantin Meunier.

Et cette longue promenade à travers la sculpture nous ramène au Balzac de Rodin, qui excite de vives colères et dis-

cussions, mais aussi, il faut le dire, qui rallie aux admirations du premier jour les admirations nouvelles de ceux qui ont pris la peine de regarder, et qui ont compris la force et la beauté d'une telle conception. Je revois cette statue, je retrouve l'homme sous la robe, les courtes jambes arquées solidement, les mains croisées sur le ventre, les épaules hautes, la masse de chair qui afflue vers le fin visage, la chevelure en crinière. La lumière est errante sur cette masse, la creuse, la nuance, fait voir le corps, les jambes, les mains, à travers la robe, éclaire le visage aux yeux noirs creusés dans l'ombre des arcades sourcilières, fait resplendir le front. On discute tout cela, paraît-il, autour du monument. Des artistes s'animent. Des chroniqueurs s'exaltent. Tant mieux. Ce ne sera pas le moindre service rendu par Rodin que d'avoir imposé cette discussion d'art et de pensée, et ce n'est pas non plus la moindre preuve de sa puissance,

§ VIII. — OBJETS D'ART

A la Société nationale des Beaux-Arts, une exposition variée présente aux visiteurs un résumé des travaux de M. Jean Baffier. J'ai déjà loué sa conception d'une haute cheminée et d'une décoration de salle à manger, je revois avec plaisir, se complétant d'année en année, cette œuvre d'un profond sentiment local, la forme de maison donnée à la cheminée, le toit formant le manteau, les cariatides personnifiées en travailleurs des champs et en une émouvante vieille paysanne, la scène du pressoir représentée en relief, les couples et le joueur de vielle apparaissant ingénument aux lucarnes. Voici de nouveau la corbeille à fruits, le vase à fleurs, le sucrier, le drageoir, le pichet à vin, la salière, les gobelets, inspirés par la forme d'une capsule de coquelicot, d'une capsule de nielle, d'une rave, d'une tête de pavot, d'une fleur de genêt, d'une fleur de pois

etc. Avec la capsule de lychnide et la capsule de compagnon rose, M. Baffier a trouvé deux formes vraiment belles et usuelles de gobelets, que l'on voudrait voir non enfermées dans une vitrine, mais mises en circulation.

M. Rupert Carabin, à travers ses diverses préoccupations, n'oublie pas qu'il est un sculpteur et donne à nouveau les preuves de son talent robuste et malicieux par les trois statuettes de femmes et chats, par les deux ballerines, par la *Danse du feu*, par la figure de femme de son Lavabo où le grès et l'étain ont été combinés pour un effet très simple, à la fois élégant et rustique. M. Pierre Roche expose aussi une *Danse du feu*, une reliure, un frontispice pour la *Cathédrale* d'Huysmans, une porte monumentale, une cloison lumineuse. M. Vallgren cambre en statuette de bronze une créature grasse bizarrement effilée aux extrémités. M. Ernest Carrière façonne un modèle de ravier où de jolies courbes et ondulations sont déterminées par le mouvement d'un poisson, et il dresse

un groupe de *Coq et poule* où les attitudes et les caractères sont finement indiqués. M. Henri Nocq, avec un curieux petit buste en orfèvrerie, témoigne de sa délicatesse habituelle par différents bijoux où il y a une érudition, une sorte de ressouvenir des couleurs byzantines, des formes égyptiennes, et aussi mérovingiennes dans certaines bagues, sans perdre pour cela le sentiment d'inquiétude, de nervosité moderne, qui est en lui.

Cette section est, on le voit, en pleine activité, sous le rapport d'une production annuelle, régulière. Voici, comme à l'habitude, des grès de M. Bigot (simples et beaux de formes), de M. Dammouse (très riches de couleurs sourdes, de rouges et de verts sombres), des vases très variés d'harmonieuses colorations de M. Delaherche, des grès flammés d'un bel éclat barbare de M. Dalpayrat, — des émaux de MM. Garnier et Grandhomme, — des vases en marqueteries de verre, en cristal broché, de M. Emile Gallé, tous délicieusement fleuris et ornés des plus belles devises que

puissent fournir les poètes, des étains de M. Brateau, des reliures très sobres de M. Marius Michel, très curieuses de M. Jean Peské, très lourdes de MM. Prouvé et Martin. J'ajoute à cette nomenclature une Théière, de M. Francis Peureux, en vermeil repoussé et ciselé, qui a pour motif le Chèvrefeuille. Je la voudrais plus facile à saisir, et suis étonné d'avoir, sur presque tous les objets analogues, à faire cette remarque, mais c'est la preuve de l'objet de vitrine, et je dois louer, pour le reste, le goût et le travail de l'artiste.

§ IX. — ARCHITECTURE

La section d'architecture comporte, à la Société des artistes français, les études de monuments, de décorations, les projets de reconstructions, les relevés, par lesquels s'exercent et se délassent nos architectes, en dehors de leurs constructions de villas et de maisons de rapport. On peut faire avec eux, par leurs notations d'aquarelles,

un intéressant voyage à travers le monde.

A la Société nationale des beaux-arts, la section d'architecture et la section des objets d'art se confondent davantage, on est plutôt préoccupé de décoration intérieure. La maison moderne est prise telle qu'elle est, on s'ingénie à la meubler d'une façon nouvelle. On s'y ingénie même trop, et je ne puis réussir à goûter tous ces mobiliers colorés, ces ensembles anguleux, ces pieds grêles dont le goût nous vient d'Angleterre en passant par la Belgique. En considérant toutes ces recherches exaspérées et mièvres, je pense, malgré moi, aux meubles des paysans, aux armoires, aux coffres, aux tables, aux sièges, tels qu'on les fait toujours dans nos bourgs, et leur beauté simple, en accord avec l'usage, grandit encore par comparaison. On objectera que ces meubles de paysans ne peuvent être en accord avec l'existence élégante des villes, et je le sais, mais je tiens que les principes de construction, d'harmonie, doivent être partout les mêmes, et que leur application n'a pas encore été

trouvée ici comme au village. J'espère, d'ailleurs, qu'elle sera trouvée, et je ne veux décourager personne.

C'est comme décoration architecturale que figurent ici, avec raison, les panneaux de M. Besnard, tout un ensemble d'aspects de montagne parmi lesquels je goûte particulièrement les deux grandes et souples figures de femmes qui symbolisent, je crois, la neige et le nuage. De même, M. Maurice Denis expose un nu contestable et une charmante Maternité. M. Félix Régamey nous donne à voir une *Annonciation bouddhique*.

Les œuvres d'architecture proprement dites sont en petit nombre : les plans et photographies d'une maison savamment ordonnée par M. Benouville, l'esquisse d'un château en Bretagne, de M. Henry Provensal, et les Cartons pour le temple à Wagner qui témoignent de la riche imagination de M. François Garas.

§ X. — LA GRAVURE

Parmi les gravures originales, les *Trois sœurs*, de M. A. Muller, sont de franche et souple allure. La *Lisière du bois*, de M. Paul Lafond, a le style mélancolique de l'hiver. M. A. Lepère prodigue sa verve d'observateur en illustrations de *Dimanches parisiens*. M. Henry Paillard profile de pittoresques architectures. M. Desboutin expose deux portraits, deux magistrales pointes sèches. M. Francis Jourdain étudie des paysages de Normandie, en une manière timide, non sans charme. Parmi les interprétations, voici celles de Gustave Moreau par M. Waltner, de Rubens par M. Michel Cazin. Des équivalents de gravure ont été trouvés par M. Daniel Mordant pour exprimer le tournoiement d'un plafond de Besnard, les formes révélées par la pénombre de Carrière. — Dans les sections voisines, je remarque les bois en couleurs de MM. Van der Zee et Jacques Bel-

trand, les gravures modelées de M. Pierre Roche, les lithographies en couleurs de MM. Alex. Lunois et Henri Rivière. Ce dernier artiste a crée une imagerie décorative nouvelle par des paysages aux grandes lignes, aux harmonies simples, la *Baie*, l'*Ile*, le *Bois*, l'*Hiver*, le *Lever de la lune*, le *Coucher du soleil*, *Soir d'été*, le *Ruisseau*, *Nuit en mer*... Des êtres humains, des animaux, des barques animent les premiers plans de ces feuilles où se succèdent comme en des toiles de fond restreintes et charmantes, les aspects et les heures de la nature.

II

A LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

§ I. — ASPECT GÉNÉRAL. — GRANDES TOILES

C'est la Société des Artistes français (anciennement aux Champs-Elysées) qui est responsable, pour la grande part, de

l'encombrement progressif des Salons. Elle refuse nombre d'envois, mais je ne puis croire qu'il y ait tant de différence entre les œuvres reçues et les œuvres refusées. La raison générale de cette exhibition échappe donc. Pour la raison particulière de chaque exposant, ce n'est pas moi qui la contredirai. Le droit de vivre est le même pour tous, et je trouve naturel que tous ceux qui essayent le dur apprentissage de l'art veuillent soumettre leur essai au jugement public. Seulement, il faut bien le dire, ce jugement est devenu impossible, et il va se créer, de plus en plus, un triste prolétariat de la brosse et de l'ébauchoir.

Un remède serait d'abord que les artistes amateurs, ceux qui ont leur existence faite, fussent séparés des autres. Mais, pour des motifs facilement aperçus, il n'y faut pas compter. Ce sont donc les « autres » qui pourraient se séparer, comme l'ont fait déjà les artistes émigrés en 1890 au Champ de Mars. Un remède encore serait la révision absolue des règlements et la création

d'un roulement entre artistes. Pourquoi ne déciderait-on pas chacun à n'exposer, par exemple, que tous les trois ans, avec la faculté de montrer des ensembles : tous y trouveraient leur compte. Ce qu'il y a de certain, c'est que cela ne peut pas durer ainsi. Il n'y a qu'à attendre, on verra assez prochainement la fin de ces accumulations déraisonnables.

Et je n'ai rien dit des récompenses : c'est à elles, pourtant, que l'on doit cette course hâtive, et ces confections de grandes toiles, et cet aspect convenu et vieillot de presque toute la production.

Donc, les grandes toiles abondent cette année comme les années précédentes. La plupart n'ont aucune raison d'être, ne sont que des vignettes agrandies, à commencer par l'*Arrestation de Broussel*, de M. Jean-Paul Laurens, simple illustration destinée, par le fait de l'aberration contemporaine, à la décoration d'une salle de l'Hôtel de Ville. La décoration ne comporte pas seulement la traduction plus ou moins fidèle ou probable d'un fait : elle exige une forme

générale, une harmonie de couleur et de lumière qui font défaut à ce groupement de personnages dans cet escalier. Je regrette le *Labour* de l'an dernier. Il n'y a pas non plus de raison d'être picturale au rassemblement exécuté par M. Danger, sur une conception de M. Ansbert-Labbé, et qui a pour but de rappeler « les efforts tentés dans tous les temps et dans tous les pays pour prévenir ou résoudre par arbitrage les différends entre les peuples ». On voit ici les *Grands Artisans de l'arbitrage et de la paix*, depuis Louis IX et Henri IV jusqu'à Alexandre III et Sadi-Carnot. Aucun autre lien, malheureusement, que la formule du programme, entre tous ces personnages : il était d'ailleurs difficile à créer, et l'on ne peut applaudir qu'à la généreuse intention.

Je passe sur la *Chaîne éternelle*, de M. Louis Béroud, rébus à déchiffrer, composition enflée et disgracieuse faite pour arrêter le passant. Il y a, comme d'habitude, des qualités d'exactitude et d'inventaire chez M. Detaille, qui a représenté la *Revue*

de Châlons du 9 octobre 1896, mais l'ensemble est sans grandeur. Les personnages de M. Henri Martin, dans l'*Apparition de Clémence Isaure aux troubadours toulousains*, sont toujours d'un style sec et mince et le métier du peintre est trop égal, mais l'artiste garde son harmonie de coloriste et fait jouer agréablement les roses et les rouges des vêtements avec les verts sombres des pins.

Enfin, un artiste australien, déjà remarqué l'an dernier, M. Rupert Bunny, donne à voir, avec *Au bord de la mer*, une véritable et gracieuse conception décorative. Ces femmes nues ou à demi déshabillées (certaines trop traditionnelles, tel mouvement entre autre transcrit directement de Véronèse), ces grandes formes, ces fraîches et douces harmonies de couleurs, ces rouges, ces verts, ces bleus, dans la trame desquels il y a la lumière d'un beau soir, tout cela m'a ravi par une ampleur et une grâce tranquilles. M. Bunny, sûrement, exécuterait de beaux modèles de tapisserie, aiderait à ressusciter un art abandonné.

§ II. — FANTIN-LATOUR. — HENNER. — LE NU. — QUELQUES DIRIGEANTS

M. Fantin-Latour, le maître moderne de l'*Hommage à Delacroix*, de l'*Atelier d'Edouard Manet*, du *Portrait d'Edwin Edwards*, de la *Lecture*, du *Coin de table*, et de tant d'autres belles œuvres qui font partie déjà de l'histoire de l'art de ce siècle, expose deux toiles : *le Lever* et *Andromède*. La première est l'apparition d'une coquette chair de femme, d'une douceur lumineuse, au centre d'harmonies sourdes, d'étoffes couleur de rouille et de mousse. L'*Andromède* est l'une des plus jolies nudités que M. Fantin-Latour ait jamais fait naître parmi les souffles de l'air et l'écume de l'onde de ses toiles musicales ou mythologiques. L'*Eve* avait la plénitude de la force, celle-ci a le fuselé de l'élégance et la délicatesse touchante. Son corps, assombri par un jour d'orage, tout enveloppé des souffles de la tempête et des assauts de la

vague, est véritablement une perfection, mais non une perfection froide, il est animé, il respire, il émeut.

M. Henner, imperturbable, expose un cadavre étendu, celui de la *Femme du lévite d'Ephraïm*, et une jeune fille en noir. Combien d'effigies semblables sont déjà répandues par le monde! Mais, toute manière mise à part, il faut admirer cette peinture fondante, cette science savoureuse.

De la peinture de M. Henner, si l'on passe à celle de nombre de ses collègues de l'Institut, on a évidemment une déception. D'ailleurs, il n'y a pas de raison, cette année, pour s'occuper des œuvres de M. Gérôme ou de M. Bouguereau, de M. Jules Lefebvre, de M. Jules Breton ou de M. Bonnat. Ces gloires nées du Salon, développées par le Salon, règnent paisiblement sur une population de médaillés, de mentionnés, de hors concours, etc. Il y a là une béatitude et un sommeil que l'on peut bien volontiers respecter.

§ III. — PORTRAITS

Quelques portraits sont beaux, et d'autres assez bons. Je désigne tout de suite des nouveaux venus : M. William Cot, qui expose, je crois, pour la première fois, est l'auteur d'un portrait de femme tout à fait remarquable, fin et ferme, témoignage d'une volonté et d'une observation. M. Marcel Beronneau se met aussi à part avec une *Suzanne*, jeune femme en noir, en toilette de sortie, expressive d'attitude et de visage, et par la *Femme au chat noir*, très rare et distinguée également. L'observation, déjà faite, que les peintres apportent un talent particulier à la représentation d'êtres chers qui vivent auprès d'eux, se vérifie encore cette année avec MM. Victor Marec, Duvocelle, Léon Félix. Il y a chez tous trois une attention et une émotion qui n'ont rien de banal, et le troisième, M. Léon Félix, qui annonce par le portrait de sa mère un peintre dis-

tingué et de sentiment juste, m'a donné le plaisir de constater la variété de son talent par l'effigie caractéristique, véridique, de l'excellent graveur M. Victor Focillon.

Parmi les portraits d'intimité, j'ai noté encore : ceux de M. Mac-Ewen ; de M. Léon Herbo, — une *Aveugle* aux chairs grises encadrées, d'un bonnet bleu, physionomie résignée fataliste, infiniment saisissante ; de M. Ernest Laurent ; de M. Hébert, — un visage fin et réfléchi de femme.

Les portraits d'apparat, où il y a un goût de mouvement ou de couleur, une fougue ou un étalage, seraient ceux de M. de La Rochefoucauld-Doudeauville, à cheval, en costume de chasse, par M. Aimé Morot ; du négus Ménélick, également à cheval, et en costume de guerre, par M. Paul Buffet. Le portrait de M. Vigneron, secrétaire de la Société des Artistes français, par M. Roybet, devrait rentrer dans cette catégorie des portraits d'apparat, mais ce portrait est un non-sens. M. Vigneron, en pourpoint noir et en collerette empesée du

dix-septième siècle, n'est plus lui-même, est un déguisé. La force de l'artiste est de voir la vérité d'un caractère et la marque d'une époque : celui-là seul exprimera M. Vigneron qui le représentera tel qu'il est, donnant ou refusant des cartes aux journalistes, et il pourra de ce sujet faire un chef-d'œuvre, ce que M. Roybet est loin d'avoir fait. Même observation pour l'*Astronome*, qui relève de la même conception inutile de carnaval, et qui est peint de la même peinture grasse sans transparence.

Et des portraits de demi-apparat, il y en a aussi, d'hommes jouant des rôles publics affirmés par leurs attitudes, de femmes en grande toilette. Le genre peut avoir de la vérité, témoin M. Ferdinand Humbert avec le portrait de deux jeunes filles et le portrait de M. Jules Lemaître. J'allais oublier Willette parmi les portraitistes, Willette et son clair portrait de M. Jules Roques.

IV. — LE GENRE. — L'ANECDOTE. — SCÈNES DE LA VIE

Une des causes du succès persistant de ce Salon tient pour beaucoup dans l'amusement, la devinette des tableaux de genre. Il y en a beaucoup, il y en a certainement trop, mais c'est une façon d'employer son temps que de s'attacher à comprendre ces histoires, et leur vogue n'est pas près de s'épuiser. Les visiteurs vont volontiers à ces toiles de tout format, où il y a quelque chose à déchiffrer, des gens à reconnaître. On cherchera à savoir qui assiste au banquet de la *Pomme*, de M. Krug, comme on observera l'attitude de M. Félix Faure chez les alpins dans le tableau de M. Steinheil, comme on frémira au drame rustique de l'*Arrestation de Condorcet*, par M. Benoît Lévy, comme on retrouvera sa gaieté à la *Soirée d'esthètes*, de M. Truchet.

Beaucoup des toiles de genre sont trop grandes, paraissent vides, et un bon

exemple est donné par M. Désiré Lucas, qui s'en tient au format de Téniers et de Van Ostade, et qui représente des scènes de la vie paysanne : *Conte de grand'mère*, la *Fileuse au rouet*, avec un charme très doux de peinture, un sentiment juste de l'atmosphère rousse et grise des chaumières. M. Jean Veber, lui aussi, fait preuve de mesure par sa parabole des *Vierges folles*, joliment colorée. M. Edmond Tapissier, au contraire, enfle démesurément une scène du *Songe d'une nuit d'été*, et, d'ailleurs, précise trop le décor de Shakespeare et la fée Titania si vaporeuse. De même, M. Jules Adler s'est trompé dans les proportions de ses *Joies populaires*. Chez M. Fernand Sabatté, auteur du *Pauvre*, du *Philosophe*, le désaccord est certain entre les personnages et les architectures, désaccord qui n'existait pas dans la toile de l'an dernier.

§ V. — PAYSAGES

MM. G. Le Mains, Chetwood-Aiken, Wery, ont été bien inspirés par la Bretagne. Cherchez, du premier : *le Soir;* du second : *le Pardon du Faouët;* du troisième : *Soir après l'orage.* Tous trois ont un charme de vision, et le tableau du trosième, d'une atmosphère de pluie très ressentie, les barques mouillées rentrées au port, est d'un aspect tout à fait singulier. M. Wery sait exprimer la poésie des choses, et il sait aussi voir et comprendre l'être humain : la femme avec son enfant qui se dresse en avant du paysage a l'humble beauté du vrai.

Ces scènes nous servent de transition pour arriver aux paysages où l'être humain n'apparaît pas, où il n'y a que le drame naturel qui se joue entre les eaux, les verdures, les nuées, l'ombre et la lumière. J'ai noté, pour leur beauté poétique, ou

pour leur volonté de vérité, ou pour leur désir de fixer le charme du réel : le *Teverone*, de M. Harpignies ; *Calme du Soir* et *Prairies au bord du Loing*, de M. Albert Gosselin ; *Un village à Bréhat*, de M. Dabadie ; le *Soir*, de M. Simonnet ; le *Pêcheur*, *Bords de la Sarthe*, de M. Paul Saïn ; *Plage de Valence*, de M. Sorolla ; *Vallée de la Vézère*, de M. Cabié ; *Bord de l'Orge*, de M. Quost ; *Peupliers*, de M. Pointelin ; *Brouillard d'octobre*, de M. Appian, dont on annonce la mort, et qui fut un peintre et un aquafortiste de talent distingué.

§ VI. — LA SCULPTURE

On s'explique, devant la plupart des monuments exposés par la Société des Artistes français, l'étonnement et l'hostilité à la vue de la statue de Balzac. Une habitude s'est établie et perpétuée de représenter les détails des figures et des costumes, en une manière d'inventaire,

au détriment de l'unité de forme. Toute opinion laissée de côté sur le talent, l'application, le bon vouloir des artistes, arrêtez-vous devant quelque sculpture de place publique, le *Monument de Charles Fourier*, de M. Emile Derré, le groupe de *Joseph et Xavier de Maistre*, de M. Ernest Dubois, le *Carnot*, de M. Mathurin Moreau, qui doit être érigé à Dijon, etc. Toujours vous pourrez énumérer les faciles éléments d'intérêt qui sont admis comme preuves d'observation et de savoir, vous pourrez constater la présence de souliers, de pantalon, de gilet, de boutons de redingote, de grand-cordon, de cravate, de canne ou d'épée, de cheveux, de barbe. Mais autre chose est d'exprimer le volume et l'attitude d'une figure, la vie d'une silhouette, l'expression significative d'un visage. A force de prendre les documents l'un après l'autre, le sculpteur perd de vue ce qui est la raison d'être de son art, la création d'une statue, c'est-à-dire la représentation d'une forme vivante par le jeu de la lumière et des ombres.

M. Falguière n'a pas méconnu cette recherche, au moins dans le costume de son *Cardinal Lavigerie*, qu'il a représenté en prélat fastueux, en convertisseur de grand apparat. Si le visage est de forme restreinte, on peut louer le beau mouvement de draperies, le fracas d'étoffes. La croix que le cardinal tient en main, un peu à la manière d'un alpenstock, joue un rôle trop visible dans la composition, et même coupe nettement la figure regardée de gauche. Le monument de Francis Garnier, qui doit être érigé place de l'Observatoire, et qui a pour auteur M. Denys Puech, multiplie les lignes d'allégories autour d'un buste sec, et il y a seulement une grâce empreinte au visage de l'Europe qui regarde curieusement l'Asie. La statue ailée de Paul Gasq, représentant la *Gloire* (pour le monument Carnot de Dijon), est conçue dans une donnée traditionnelle, avec un mouvement d'ascension qui n'est pas sans mérite.

Des œuvres d'un moindre format sont en nombre. Parmi eux, le modèle du monu-

ment de la Clairon, par M. Paul Gauquié. Il sied de féliciter la municipalité de Condé-sur-Noireau qui célèbre ainsi officiellement une reine de théâtre : la physionomie de l'actrice est belle et touchante, fait songer autant à ses malheurs qu'à sa gloire, malgré l'apothéose. Il faut seulement souhaiter quelque changement et diminution du piédestal en hauteur, qui ressemble trop à un flambeau Louis XV. M. Jean Hugues a réuni en une sculpture originale deux figures dans un *Terme* de pierre. La *Perle*, de M. Henri Levasseur, est de silhouette élégante. La *Bourgogne*, de M. Charles Roufosse, a l'expression spirituellement épanouie qui convient à la province riche de bon vin, de libre et forte pensée. La *Douleur*, de M. Weigele, a une gravité et une beauté.

C'est aussi dans les œuvres de sculpture monumentale que l'on peut faire figurer les animaux de M. Georges Gardet : *Tigres et Lions*, souples, musclés, d'une force tranquille, destinés à garder la porte ou le perron d'un château. La *Maternité*,

lionne et lionceaux, de M. Victor Peter, est de ce même sentiment robuste et élégant. On pourrait, d'ailleurs, rassembler ici toute une ménagerie, avec les fauves de MM. Louis Riché, Anciaux, Merculiano, Valton. M. Tourgueneff, lui, reste sculpteur de chevaux.

Pour en revenir aux personnages humains, risquez une promenade autour des innombrables bustes (il y a vraiment abus), et vous serez payé de votre peine par quelques effigies caractéristiques, qui donnent à entrevoir un peu de vérité parmi ces durs visages, ces regards fixes, ces chairs figées. L'*Étude de tête*, de Mlle Demagnez, un visage doux, fin, réfléchi, au menton long, est une des bonnes rencontres de ce Salon. De même, le *Buste de Mme D...* où Mme Laure Coutan a su donner une sensation de sourire épars sur tous les traits.

Malgré un défaut, une gaucherie, une manière de trop souligner, certaines figures indiquent un goût de nature, un désir d'art vrai et simplifié, une jolie per-

ception d'un mouvement, d'une expression. Ainsi, la *Charité*, de M. Blay y Fabrega ; la *Nymphe de l'Oise*, de M. Antonin Carlès ; *Douces langueurs*, de M. Vital-Cornu ; *Baigneuse*, de M. Jean Delorme. M. François Captier, qui est certainement au premier rang des chercheurs de nature, a donné une tête d'expression un peu moderne à son *Eve*, mais la femme, par sa stature, sa musculature, ses attaches, son dos robuste, est douée de la beauté de la vie. M. Alfred Boucher crée des figures plus graciles, d'un réel charme : l'*Hirondelle blessée*, la *Philosophie de l'Histoire*, mais la désignation de cette dernière est incompréhensible, et ce n'est pas à une Clio que peut faire songer cette fine et coquette créature.

Pour un mouvement, pour une affirmation vraie, pour une douceur d'expression, d'autres groupes, d'autres figures devraient être cités. On voit visiblement, chez quelques-uns, une lutte contre les souvenirs d'École, contre un enseignement donné à rebours de la vie et de l'art. Je regarde le

Bon Samaritain, de M. Sicard, la *Roche qui pleure*, de M. Hector Lemaire, *Daphné changée en laurier*, de M. Jules Dercheu, la *Douleur*, de M. Félix Charpentier, *Espoir vaincu*, de M. Joseph Bernard, la *Jeunesse éplorée*, de M. Charles Desvergnes, *Niobé*, de M. H. Lefebvre, le *Retour*, de M. Seysser, — je voudrais demander à ces artistes d'oublier des recettes acceptées, des formules qui leur ont été confiées comme étant celles du grand art, je voudrais les voir utiliser leur science plus naïvement, en regardant directement le spectacle qu'ils ont sous les yeux, et sans vouloir le faire servir à des travaux conventionnels. Pour l'artiste créateur, ce spectacle est essentiel, contient tout.

§ VII. — OBJETS D'ART

Je ne vois pas qu'avec les Salons de 1898, la fameuse question des objets d'art soit résolue sur un seul point. Des artistes de mérite, qui faisaient autrefois de la sculp-

ture, des artisans d'un goût et d'une adresse incontestables continuent d'exposer des pièces rares, uniques ou exécutées à un petit nombre d'exemplaires, qui s'en iront orner des galeries et des salons d'amateurs, parmi les peintures, les pastels, les aquarelles, les statues et les bustes. La création d'un bel objet n'est pas chose indifférente, car ce n'est pas chose commune, et il n'y a qu'à se réjouir des efforts dirigés en ce sens et des résultats acquis. Mais un tel cercle d'action apparaît forcément restreint si l'on songe au but poursuivi par les hommes de bonne volonté qui ont voulu surtout un mouvement d'art usuel, et qui l'ont aidé de toute leur énergie et de tout leur pouvoir. Il est certain que l'on n'a obtenu que de nouveaux objets, usuels d'appellation, mais qui ne sortiront pas des vitrines : des pichets où l'on ne mettra jamais de cidre ni de vin, des plats sur lesquels on ne servira ni viandes, ni fruits, etc. Les plats seront fixée au mur ou posés sur une peluche, on mettra des orchidées dans les pichets. Et

ainsi du reste. On a donc atteint une certaine catégorie sociale, il reste toujours à la dépasser, il reste à faire rejoindre l'art et le travail, et à convaincre, je le sais, une masse énorme d'intermédiaires. Il ne sert de rien de vouloir dissimuler la difficulté de la tâche. Là, comme partout, il y a une éducation à faire, un enseignement à donner à tous, aux acheteurs, aux fabricants, aux producteurs. C'est difficile, ce sera long ! Sans doute. Tout est long et difficile, et ce n'est jamais pour supprimer les délais et forcer le miracle que l'on travaille. Semez aujourd'hui, d'autres récolteront demain.

Ceci dit, je vois nombre d'étalages qui présentent à notre étude des produits que rien ne différencie des produits exposés dans les vitrines des magasins : bibelots luxueux qui valent par le prix des matières employées, objets désordonnés de formes, inharmonieux de couleurs, faits pour exciter la convoitise des parvenus et des rastaquouères, garnitures d'apparat destinées à agrémenter le décor des hôtels et

des restaurants. Je laisse ce genre, qui devrait être ici sévèrement tenu à l'écart, puisqu'il change le sens même de cette exposition. Je n'insiste guère non plus sur des fantaisies qui tendent à surcharger d'ornements toutes les formes usuelles. M. Louis Convers a cru nécessaire d'ajouter à un coffre-fort une figurine de la Fortune, et M. Henri Thiébaut a cherché des motifs pour rendre plaisants les grelots et clochettes des bicyclettes et des voitures à pneumatiques. Je n'ai rien à dire contre cette figurine, ni contre ces grelots, mais véritablement il y a excès : le coffre-fort rébarbatif s'orne bien tout seul d'un caractère particulier, et les clochettes des Alpes et des Pyrénées suffisent aux bicyclettes.

Les colliers sont plus nécessaires aux femmes, et nous voyons que M. René Lalique s'ingénie à les rendre séduisants par la ténuité des détails, la gracilité des ensembles, les harmonies pâles d'or verdâtre. Il sait doser la couleur, placer les perles, il a le goût mesuré, il dispose avec une prudente fantaisie ces œillets blancs,

ces feuilles de chèvrefeuilles, ces violettes, ces minuscules chauve-souris gris-bleu, à têtes d'or, séparées par de petites étoiles, il donne la sensation d'une fleur qui se fane, des pétales qui se détachent, vont tomber. Il n'a pas la même sécurité lorsqu'il prend pour motifs de décoration des formes humaines, un visage, un mouvement, ces femmes, cette danseuse, ces trois têtes dont il orne des peignes imités de l'art japonais. Avec ces objets de M. Lalique, voici des bagues de MM. Provost-Blondel, Prez de la Villa Tual, Georges Fouquet, une boucle de ceinture de M. Camille Gueyton, un bol à fruits de M. Aug. Arnoux, et le coffret en argent repoussé de M. Aristide Barré.

La section des objets d'art est aussi devenue le refuge de nombre de sculptures de format restreint, destinées à l'ornementation intérieure. C'est souvent le même art que celui des places publiques, de formes vidées, desséchées, polies. Il est préférable, pourtant, ici, car il est moins encombrant, et j'aime à voir M. Gérôme

toujours un caractère solennel et commémoratif, mais la plaquette est un mode charmant de conserver et de léguer son image. Comme exemples : les portraits de *Pierre Crève-cœur et Henri Hollebecque, supérieurs de l'institution de Marcq*, d'*Ernest d'Hervilly*, par M. Legastelois; une Femme et une Jeune fille, de M. Trojanowski. Parmi les médailles, je distingue un *Jardin*, de M. Henry Dubois; un autre *Jardin*, de M. Delpech; une *Agriculture*, de M. Émile Daussin; le *Temps et les saisons*, de M. Heller; et les cadres de MM. Lefebvre et Vernon. Je ne quitte pas ce sujet sans signaler à ceux qui s'intéressent à l'histoire de la médaille et à son renouveau moderne l'ouvrage que vient de publier M. Roger Marx : *Les médailleurs français depuis 1789*. On trouvera dans ces pages, avec une notice historique, savamment et amoureusement écrite lors de l'exposition centennale, tous les documents nécessaires pour faciliter les études des amateurs. Et il serait injuste de ne pas nommer aussi le travail sur *Augustin Dupré*, par M. Charles

Saunier, travail que Roger Marx proclame, avec raison, définitif.

§ VIII. — GRAVURES

Il est ici un grand nombre d'estampes parfaitement insignifiantes, surtout dans la section de lithographie. Quelques pièces originales, pourtant, valent la peine d'être cherchées : les études de la statuaire à Chartres, de M. Truphème; l'*Aïeule et la petite fille*, de M. Camille Bellanger; *Ceux qui gagnent*, de M. Leleu; des vagabonds, de M. Marius Martin; la *Fin de la journée*, de M. Gottlob; une *Tristesse*, de M. Henri Martin. Parmi les interprétations : l'*Erasme* d'Holbein, par M. François Lahaye; le *Saint Mathieu* de Rembrandt, par M. Alex. Voisin; le *Roi boit* de Jordaëns, par Mlle Marguerite Vernaut, et l'*Enfance de Jupiter*, du même maître, par M. Lartigau.

Les graveurs sur bois abordent des œuvres laissées habituellement à l'écart. Degas trouve de fins interprêtes en MM. Maylan-

der, Nielsen, Andrin. Jongkind est fort bien exprimé par M. Labat. M. Léveillé continue sa précieuse série d'après Rodin et donne à voir, cette fois, l'ensemble et certaines figures des *Bourgeois de Calais*.

Parmi les graveurs au burin, M. Achille Jacquet se présente avec une exacte interprétation du *Christ au jardin des Oliviers*, de Mantegna, et M. Patricot avec la *Procession des rois mages*, de Benozzo Gozzoli. Ce sont des œuvres parfaites en un sens, avec leurs ombres fines et leurs blancs ivoirins, mais l'âpreté et la grandeur des originaux voudraient, plutôt que cette préciosité où Gaillard a engagé nombre de graveurs de tous procédés, une tenue plus sévère, une plus libre attaque du cuivre. Le sujet choisi par M. A. Lamotte, dans sa *Diana*, de Nattier, s'accommode davantage d'une grâce fragile. Je vois le souci d'une belle tradition chez M. Adrien Didier qui expose une *Musique guerrière*, d'après Baudry, d'une forte et grave harmonie. Je citerai aussi, même section, les travaux de

prétations durables, choisies par eux. Certains s'y emploient, et il faut vivement louer M. Charles Pinel pour sa suite d'eaux-fortes originales sur Notre-Dame de Paris, d'une vérité étrange, où il y a vraiment un effort pour ramener l'eau-forte à sa fonction. De même, M. Lucien Gautier et son *Pont Louis-Philippe*, un peu creux, çà et là, mais de bel arrangement. Et encore, le *Petit bois*, de M. Frédéric Jacque, le *Feu d'artifice*, de M. Oudart, le *Tréport*, d'Aglaüs Bouvenne, le *Palais Cadoro*, de M. Haig, la forte série des *Mendiants*, de M. Paul Blanc. Parmi les portraits, voici deux belles effigies historiques, le *Franklin* de M. Henri Lefort, le *Danton* de M. Paul Chenay, de fines et simples images de MM. Delteil, Dautrey, Blondel, le *Pasteur*, de M. Champollion, et une dizaine de pointes-sèches tout à fait remarquables par le trait juste et la vivante expresssion, de Mlle Elisabeth Stein.

SALON DE 1899

§ I. — LE « BALZAC » DE FALGUIÈRE ET LE « FALGUIÈRE » DE RODIN

Comme l'an dernier, les deux Salons sont réunis dans l'admirable Galerie des Machines. Il n'y a donc pas de motif de séparer les comptes rendus, et il suffit, au début de cet article, d'indiquer qu'il sera d'abord procédé à l'examen des œuvres réunies par la Société nationale des Beaux-Arts, qui fonda son Salon au Champ-de-Mars en 1890.

Toutefois, avant de pénétrer dans les salles, il faut bien dire un mot de l'événement de cette année, qui est l'apparition du Balzac de Falguière, accepté et exécuté au lendemain du refus du Balzac de Rodin

par la Société des gens de Lettres. C'est bien un événement, au grand dommage de M. Falguière, même si les injures et les huées d'hier se changent en louanges et en acclamations. Il devrait en être ainsi, M. Falguière devrait être porté en triomphe puisque son prédécesseur a été lapidé, et cela par la raison toute simple que sa statue est le contraire de la statue méprisée, qui supporta si fièrement le mépris, et qui aura raison, plus tôt qu'on ne le croit, des méprisants. Mais les choses ne se passeront pas comme le voudrait la logique, et le nouveau Balzac ne connaîtra pas l'apothéose, très probablement, car il va déconcerter ceux qui se préparaient à achever leur victoire. M. Falguière, en effet, n'a pu échapper à la hantise de l'œuvre vivante qu'il devait faire oublier. Ce charmant improvisateur, qui a amusé Paris de ses Dianes et de ses Danseuses, a voulu faire solide, grand, colossal. Il a assis le Balzac de Rodin, mais il l'a allongé, enflé, de manière à faire immédiatement songer à la grenouille qui veut devenir aussi grosse que le bœuf.

de sa surface! Je ne suis pas seul à le revoir ainsi, et beaucoup d'autres le verront subitement pour la première fois, lorsqu'il leur sera donné de le contempler, en un bronze définitif, au soleil de 1900.

En attendant, Rodin n'est pas absent du Salon, et même il y est présent avec bonne humeur, car il a employé tout son talent à faire passer Falguière à la postérité par un magnifique buste qui est une forte leçon de sculpture. On s'étonnera probablement, on cherchera quel profond dessein cache cet échange de procédés. A quoi bon? La malice de Rodin est probable, et la gentillesse d'acceptation de Falguière est certaine, mais je dois m'en tenir aux œuvres, et après avoir déploré le « Balzac » de Falguière, je ne puis qu'admirer le « Falguière » de Rodin, comme j'admire l'*Eve* de bronze, si puissante et si fine, d'une construction si massive faite de tant de nuances.

l'ordre de productions où l'artiste est passé maître, à cette science des contacts et des étreintes qu'il a employée à la représentation des scènes familiales. Il y apporte, comme on sait, un goût d'arabesque et d'enroulement, il dresse et balance un peu les corps comme des vagues dans cette atmosphère visible où il aime faire apparaître les aspects essentiels des choses et les expressions dominantes des êtres. Il n'y a pas manqué ici, il a marqué avec amour et douceur comment la vie s'enchaîne, se perpétue, et il a dit ce beau mouvement naturel de la plus petite fille qui accourt, qui se hâte.

Voici une autre trouvaille, plus neuve encore, c'est celle du tableau de l'*Etude*. Que l'on entende bien, par ce mot de trouvaille, ce qu'il veut réellement dire, la simple nature découverte, aperçue, à l'inverse de tant d'imaginations baroques empressées à déformer le réel. La joie d'un artiste tel que Carrière est de voir et de fixer un geste instinctif, une expression ingénue. Il a eu cette joie et il nous la communique

nouvel hôpital Broca, service du docteur Pozzi, décoration claire et un peu frêle, mais en rapport avec sa destination. La salle suivante est occupée par MM. Besnard, Anquetin, Dubufe, Auburtin, etc. Le sujet que M. Dubufe a choisi : *Hommage à Puvis de Chavannes*, me semble propice pour mettre l'artiste en garde contre l'inharmonie de composition et de couleur qu'il emploie précisément à célébrer un maître de l'harmonie. Comment n'a-t-il pas vu que ces formes inconsistantes et ces verdures fades étaient en désaccord avec le *Bois sacré*, qu'il a pris comme fond de la composition, et avec le portrait de Puvis de Chavannes, où il a certainement mis tout le respect de son souvenir ?

J'aime le mouvement de barque et l'élasticité de l'eau dans la grande composition de M. Auburtin : *Pêche au gangui dans le golfe de Marseille.* Et j'ai trouvé repos et plaisir chaque fois que ma promenade m'a ramené dans cette même salle, grâce à la réunion d'œuvres de M. Besnard : les *Idées*, qu'il aurait pu nommer les Étoiles, puisque

M. Anquetin, qui a les qualités de dessinateur et de peintre que l'on sait, qui les montre et les emploie dans son immense *Bataille*, et qui pourtant nous cause une déception par cette mêlée sortie des écuries de Delacroix. Le cheval d'Attila y est, et les chevaux qui se battent à l'écurie, et les chevaux des chasses au lion, des chasses au tigre, et le nègre qui avait servi chez Géricault avant de servir chez Delacroix. Je sais que M. Anquetin se réclame des maîtres, et ce n'est pas moi qui contredirai à son goût de la tradition. Mais les maîtres, s'ils enseignent que l'on doit apprendre son métier, enseignent aussi qu'il faut être soi, et se trouver libre devant la nature. Ce n'est pas pour des recommencements qu'il faut admirer l'art d'hier, et il y a, dans l'œuvre, d'ailleurs outrée et redondante de M. Anquetin, un déploiement de vaine force qui va à l'encontre de son dessein, — et donne l'inquiétude de tant d'assurance.

Pour l'Histoire, elle est peu exploitée par les peintres de la Société nationale, et il

Sans être injuste envers M. Roll, on peut dire que la *Pose de la première pierre du pont Alexandre III* n'a pas cette signification historique réclamée. Et pourtant, le peintre a échappé, mieux que maintes fois, au danger de la peinture officielle. Il a même très délibérément écarté, éloigné, presque supprimé cet aspect de la cérémonie. Il a évité ainsi la banalité. Il nous a peut-être confessé son ennui, mais il a aussi refusé de résoudre la difficulté, qui était de trouver le caractère de cette réunion d'hommes en habits et en redingotes. Il a préféré emplir toute sa toile d'une ascension de jeunes filles en blanc montant vers l'estrade, il a cherché et trouvé le charme léger, aérien, de toutes ces robes blanches, et il s'est tenu pour satisfait. Il a voulu être peintre, et il a voulu être aussi sculpteur, puisqu'il a donné à sa peinture un cadre de sa composition, dont les reliefs doivent favoriser l'effet de fluidité de la scène peinte.

visions par un art différent, tout à fait souple, sûr, avec une apparence paisible où se recèle un goût d'agencement, une force de construction.

Je quitte les champs, les dunes de Cazin, et c'est le Paris de Raffaëlli, nos rues, nos boulevards, nos monuments, d'une architecture preste, spirituelle, quand il s'agit d'une église à la mode comme la Trinité, d'une forme massive et grave lorsque c'est Notre-Dame qui domine le fleuve, les quais, les verdures. Ces paysages sont peuplés de la foule vivante, amusante, vraie de mouvements particuliers, de couleurs spéciales, selon le site et l'heure, et qui mettant en valeur une fois de plus l'observation à la fois aiguë et bonhomme du peintre. Il ajoute à ces visions de grande ville une charmante étude de blancs délicats et gris, la *Jeune fille aux bleuets*, et deux beaux bouquets, de vrais bouquets de fête, la soie, le velours des fleurs, et toute la grâce des tiges et des herbes.

Nous changeons maintenant de régions, de décors, nous allons des lames vertes de

aux représentations, non seulement des paysages de plaines et de routes, mais des paysages familiers qui se mêlent à la vie d'une maison de campagnards, et il exprime, en surplus, par un charmant portrait, la physionomie d'un jeune homme bienveillant et narquois. Je vois bien ce que cherche M. Osbert, mais il ne trouvera l'unité silencieuse et le rythme des lignes qu'en poursuivant davantage la vérité de la forme et l'harmonie des valeurs.

Cette trop rapide revue ne serait pas complète sans un hommage à un paysagiste qui continue une œuvre déjà significative et belle par des œuvres délicieuses. Je veux parler de M. Lebourg, des aspects de matins, de soirs, d'étés, d'automnes, qu'il nous donne à contempler par ces paysages où la forme prend toute son ampleur dans l'atmosphère : le *Sentier*, le *Pont-Neuf et la Cité*, les *Bords de Seine*, le *Soleil d'hiver*, la *Gelée blanche*. C'est d'un peintre et d'un poète. Et voici, après l'artiste en possession de toute sa force, le charmant début, je crois, d'un tout nouveau venu, M. Morrice,

M. Fernand Piet, qui est le peintre des marchés, a visité Mildeburg et Goès en Zélande, Anvers, Saint-Nicolas, en Belgique, Brest, et il a rapporté de ses excursions une série de toiles variées d'arrangement, d'une humanité pittoresque. Il discerne les ornementations de hasard produites par les paniers d'œufs, les amas de choux, les assiettes et les tasses, les pelotes et les écheveaux de laine. Il ne sacrifie pas toutefois le spectacle des vivants, les femmes qui regardent, qui marchandent, il sait leurs gestes et leurs regards, et il agence à merveille autour de ces scènes populaires l'encadrement des vieilles maisons.

J'inscris sous la même rubrique le *Paysan andalou*, de M. Richon-Brunet, qui est bel et bien un portrait, l'homme et la mule d'une énergique peinture sous l'apparence laineuse.

M. Charles Cottet continue ses études d'Ouessant avec la même saveur pittoresque, la même adresse de mise en place. Les femmes de là-bas ont un beau caractère de physionomie massive et passive dont il

costumes. J'aime le nocturne *Saint-Jean-du-Doigt* de M. Guillaume Roger, les gentilles *Couturières* de M. Le Pan de Ligny, les soirs de M. Eugène Vail, et je tiens pour une œuvre excellente, robuste, curieuse, les *Luttes* de M. Lucien Simon, avec le vaste et effrayant paysage proche Penmarch. Il y a néanmoins excès dans cet engouement des peintres, qui trouvent en Bretagne l'avantage d'une poétique toute faite. Pour ceux qui ont la longue familiarité des choses et des gens, comme M. Le Pan de Ligny, né au si doux village de Guichen, aucune objection n'est à faire. Mais pour ces légions de peintres américains ou suédois qui ne prennent ici que les apparences pittoresques, ils font invinciblement songer au mot de Courbet : « Ah ça ! ils n'ont donc pas de pays ? »

§ VI. — PORTRAITS

Puvis de Chavannes est encore présent avec une œuvre qui signifie ici l'hommage

jolie de la bouche, c'est la jeune fille en blanc, d'une grâce si légère, c'est enfin la fillette aux fruits, un des meilleurs, des plus beaux portraits de M. Jacques Blanche, une page ferme, gracieuse, directe, originale.

Deux portraits de femmes de M. A. de la Gandara me paraissent bien aussi les productions les plus fines, les plus sûres de l'artiste, d'un art serré, sérieux, définitif, fait avec les figures du jour et de la minute, toute une vie capricieuse, aiguë, frêle d'apparence et si forte de nerfs et de volonté, une flamme aux yeux, une phosphorescence aux chairs, une inquiétude de civilisation avancée. Le portrait de Mlle H. F... est beaucoup plus tranquille, et tous trois sont du même goût subtil.

Le charme de la douceur émane des figures un peu languissamment peintes, par M. Aman Jean, en des colorations effacées, ravivées par un détail, une fleur au corsage ou à la chevelure, des yeux trop translucides, enchâssés comme des pierres précieuses.

joliment observés, de M. Lebasque; les portraits de la Femme en rose, de M. Marsh; de la Femme au manchon, de M. Robert Henri; le *Julien Leclercq*, de M. Edelfelt; et les effigies d'hommes et de femmes, de MM. Prouvé, Lerolle, Prinet, Dagnan, Mlle de Boznanska, MM. Pierre Bracquemond et Carolus Duran.

§ VII. — VIE INTIME

Ce chapitre se rattache directement au précédent, et j'y comprendrai les séries de femmes lisant, cousant, de M. F. Guignet; les scènes voilées de M. Armand Berton; les *Cigarières*, demi-nues, farouches, riantes, de M. Canals; les lignards et les artilleurs si drôlement et finement observés, de M. Duchemin; la jolie étude d'enfant, de M. Guignebault; les charmantes observations de M. Gabriel Biessy : l'*Intérieur picard*, le *Retour du marché*, la *Tapisserie*, le *Collier de perles*. Le beau portrait de femme en noir de M. Lomont, dans un

d'âpreté et de douceur, une vraie science des formes et des valeurs prouvée par le portrait de femme en costume de chasse, les enfants à ceintures vertes et jaunes, les exquises glycines, la *Chanson enfantine*, la *Modiste*, le *Miroir*.

§ VIII. — EVENEPOEL ET ZULOAGA

Ces deux noms ne sont pas tout nouveaux. Les derniers Salons nous les ont révélés, et M. Zuloaga, de plus, eut autrefois une exposition particulière chez Le Barc de Boutteville, mais ces deux artistes se révèlent cette année avec un éclat singulier. L'un, M. Ignacio Zuloaga, qui nous vient d'Espagne, a de l'âpreté et de la grâce sauvage de Goya. Il n'a pas su trouver le bel accord entre le fond et les figures, mais ces figures, cet homme sérieux, ces deux femmes riantes, toutes noires, fleuries de roses jaunes, sont inoubliables. Sombre fierté cavalière, ingénuité sensuelle, vive tournure, les yeux qui brillent de promes-

le plus ému et le plus délicat : le portrait de Mme Puvis de Chavannes, morte peu de temps avant le grand artiste, belle figure en costume noir, datée de 1883, et qui appartient au musée de Lyon. Par la qualité de forme du visage et des mains, le caractère de pensée et de deuil qui met en accord le sombre costume et la pâle physionomie, ce portrait est le précieux témoignage de la vision directe, grave et simple, du peintre de la *Vision antique*, du *Bois sacré*, de tant de fresques harmonieuses.

Puis, voici, de M. Jacques Blanche, un Chéret que tous ses amis reconnaissent à sa physionomie à la fois énergique et douce : il est en bizarre attitude, mais le tableau est parfait d'harmonie, d'arrange[illegible] tenue, avec les affiches aux tons [illegible] les masques significatifs de l'art [illegible] d'élégance du modèle. Dans [illegible] autre manièr[illegible] peinture, [illegible] servation, c'[illegible] portr[illegible] Mme Gauthie[illegible] une [illegible] surprend et [illegible] ite

eux aussi, en route, et en bonne route, comme leur camarade Evenepoel. Allons! nous pouvons espérer encore de beaux jours d'art et d'intelligence! [1]

§ IX. — INTÉRIEURS DÉSERTS ET VILLES MORTES. — NUS ET FLEURS.

Pour continuer à noter les genres, ou, si l'on veut, les particularités qui vaudraient quelque examen et quelque développement, tout un groupe de peintres pourrait être rassemblé sous la rubrique des intérieurs déserts et des villes mortes. M. Lobre, depuis plusieurs années déjà, excelle à nous montrer que les appartements vides sont très peuplés de souvenirs, de regrets, de fantômes, et cette fois il a obtenu un effet véritablement émouvant en nous montrant dans l'obscurité un salon de Versailles où la lumière filtre par la fente du volet et se

[1] Depuis, Evenepoel est mort, laissant à ses amis la fierté et le deuil de sa jeune renommée, emportant leur espoir.

cité les paysages de Bruges. Je loue maintenant le Versailles de M. G. La Touche, qui a peint d'une somptueuse manière verdâtre et rousse tel bassin où les cygnes errent autour de la nymphe de pierre.

Il est inutile d'ouvrir une nomenclature spéciale pour les études de nu, peu fréquentes à la Société nationale des beaux-arts, alors qu'elles abondent à la Société des Artistes français, et je ne vois guère à signaler que les figures de belle allure de l'*Eden*, de M. René Piot, les Femmes aux draperies rose et bleu-vert, aux chairs ambrées, de M. Douglas-Robinson, et la femme nue peinte par Mme Lee-Robbins.

Des fleurs sont charmantes, les fleurs du soir de M. Henri Dumont, des phlox, des roses, des coquelicots, des giroflées, souples, vivantes, et ces autres fleurs, ces anémones, ces azalées, de Mlle Lisbeth Carrière, qui palpitent dans l'ombre, brillent, s'assombrissent, avec une grâce indicible.

où l'on ne voit pas clair. Cela arrive dans les logis parisiens, enfouis entre de hautes maisons prenant vue sur des cours profondes et noires comme des puits. Généralement, dans ces salles à manger, on allume le gaz ou la lampe pour voir ce qu'il y a sur l'assiette et ne pas manger à tâtons. Il plaît aux convives de M. Griveau de s'en tenir aux seules sensations du goût et de la conversation dans les ténèbres. Soit. Aussi bien, ce n'est pas seulement à cette salle à manger et à ce déjeuner crépusculaire que j'en ai, mais c'est à nombre de paysages des artistes distingués que je viens de nommer, et d'autres encore, où il fait juste le même minimum de clarté que dans cette salle à manger. Même le soir, même au moment où la lune se lève, les champs et la mer, si sombres qu'ils soient, apparaissent dans une lumière qui n'est pas la lumière enfermée d'une chambre au fond d'une cour.

S'il n'y a pas volonté d'isoler une figure, de mettre en valeur une expression, je ne vois pas quelle urgence force ainsi ces

qu'elle signifie, mais cette grande page est peu expressive, d'un effet de couleur et de mouvement partout égal, avec des reflets coupants et monotones. Le *Salon carré* de M. Béroud est, à une certaine distance, le triomphe du trompe-l'œil, ses murailles continuent les parois du Salon : si c'est à ce jeu qu'a voulu s'exercer M. Béroud, il a réussi, je le concède sans résistance, mais pourquoi a-t-il ajouté les figures de Renommées, et les fleurs ! Il y a, heureusement, des recherches décoratives plus heureuses. Le plafond de M. Jean-Paul Laurens, *Toulouse contre Montfort*, est encombré bien inutilement du lion et de l'agneau. Le reste, le rempart, les figures, est d'une allure plus heureuse, de cet aspect roide, fané, ancien, que M. J.-P. Laurens a plusieurs fois mis en œuvre avec un sens historique louable. Le grand tableau de M. Henri Martin, qui se présente avec les apparences de la fresque, *Sérénité*, est de la même forme mince, ligneuse, que les compositions précédentes du même artiste, avec un beau mouve-

reau seront ceux qui ne lui ressembleront pas d'une telle exactitude.

§ XII. — ANCIENS ET NOUVEAUX

Ces anciens ne donnent pas toujours un grand enseignement et un bel exemple. Beaucoup, d'abord, se sont arrêtés de travailler et de chercher depuis longtemps. Mieux vaudrait, en ce cas, prendre une retraite complète. Il me paraît superflu de vouloir démontrer que la paraphrase de l'*Amour mouillé*, d'Anacréon, mise en compartiments par M. Gérôme, n'est pas un progrés sur le *Combat de coqs* ou le *Duel de Pierrot*. M. Bonnat, M. Bouguereau, M. Jules Lefebvre, apparaissent stationnaires, continuant imperturbablement, l'un ses grivoiseries mythologiques, les autres leurs portraits extraordinairement inertes. M. Roybet cherche toujours à égayer sa fabrication en costumant ses modèles : le déguisé de cette année est l'aimable paysagiste Guillemet. M. Henner s'arrête par-

Des nouveaux, qui soient des peintres émus par le spectacle de la vie ? Cherchez le *Fardeau*, de M. Besson, une figure de femme du peuple qui passe à l'un des carrefours de Paris, — le *Marché des oiseaux*, de M. H. Darien, peinture jolie, grise, atmosphérique, — le *Retour d'école à Plougastel*, de M. Wéry, un délicieux défilé de fillettes où il y a une grâce attendrie, sans afféterie, sans mensonge,—les *Intérieurs de ferme bretonne*, de M. Désiré Lucas, très justes et jolis effets de lumière et d'ombre, — *Une Histoire*, de M. C. Le Roux, trois figures noires, bien rassemblées, — les *Paysannes d'Oberschoudorf*, de M. S. Schildnecht, petites figures vivantes, minutieusement étudiées. Et voici dans des ordres d'idées différents : M. R. Bunny, avec une *Descente de croix*, de peinture savante et grave, — M. Faber du Faur, avec la *Razzia* et le *Champ de Bataille*, — M. Rouault, avec le *Christ et les disciples d'Emmaüs*.

§ XIV. — PAYSAGES. — SCÈNES POPULAIRES. NATURES MORTES

Ici aussi, les paysages abondent. Toute difficulté de création mise à part, c'est le grand charme de la vie du peintre que le paysage, et il n'est guère besoin d'expliquer combien il est préférable (malgré la terrible difficulté !) d'essayer de transcrire la poésie des champs, des rivières, de la mer, plutôt que de subir les exigences et l'ennui trop souvent entraînés par le métier de portraitiste. Le promeneur du Salon trouve à son tour charme et repos devant ces toiles où il reste quelque chose de la poésie du printemps, de la mélancolie de l'automne, de la vie des choses, de la poésie des heures. Je ne puis guère, à mon grand regret, que nommer : M. Albert Gosselin, qui montre un talent en pleine évolution, avec ses deux toiles différentes : *Bords d'étang au lever du soleil*, *Namur et sa citadelle ;* M. Harpignies et sa belle vue

instituteurs de l'Aisne fusillés par les Prussiens en 1870, par M. Jean Carlus; le modèle en plâtre de la statue colossale de Lesseps, par M. Frémiet. J'avoue que tous ces étalages me laissent indifférent. J'aime au contraire infiniment le monument simple et beau élevé à la tragédienne Agar, par M. Henry Cros : un buste en marbre qui reproduit la tête puissante, énergique, d'Agar, avec une simple ornementation en pâte de verre.

Parmi les bustes, ceux du Sâr Peladan, par M. Zacharie Astruc; de Jules Dupré, par M. Marqueste; de M. Legouvé, par M. Paul Dubois; d'Octave Feuillet, par M. Doublemard; la jolie étude de Mme L. B... de l'Opéra, par M. Falguière.

Parmi les figures, celles-ci ont une grâce, ou une puissance, ou une beauté : la *Bacchante*, de Mlle Jeanne Itasse; l'*Amphitrite*, de M. Gauquié; la *Junon*, de M. Carlès; la *Force*, de M. Captier; le *Faune*, de M. Alfred Boucher. Il y a, dans le *Frédéric-le-Grand* de M. Gérôme, un pittoresque depuis longtemps absent de sa peinture. Et

de M. Jef Lambeaux est bellement orgueilleux. Les bustes d'Edmond de Goncourt, par M. Alfred Lenoir; de Verlaine, par M. Niederhausern-Rodo; d'autres bustes, de MM. Injalbert, Fix-Masseau, Camille Lefèvre, Agathon Léonard, Vallgren, ont la nervosité et la lumière de la vie. M. Pierre Roche fait danser une jolie *Loïe Fuller*. M. Constantin Meunier dresse un farouche et musclé *Débardeur*. Et je finis cette revue du Salon comme je l'ai commencée, devant l'*Ève* de Rodin.

§ XVI. — DESSINS. — AQUARELLES. — PASTELS

Trop d'ébauches, d'études, de projets, de séries de croquis. Ce sont des travaux qui devraient être gardés par leurs auteurs, des notes qui n'ont pas à être soumises au public. Un Salon doit être un résumé des travaux de l'année, et nous venons chercher ici des réalisations et non des préparations. Ces essais, ces ébauches, ne peuvent prendre leur véritable intérêt que

Cottet sont épris de l'humanité de Pont-Labbé et d'Ouessant.

M. Daniel Vierge est présent par quatre aquarelles, de Meudon, de Salamanque, d'une vigueur et d'une justesse de coloris admirables. Vous trouverez encore des œuvres de M. Bourdelle, de Mme Cazin, belles d'observation et de rêverie. Vous devrez aller des salles de peintures aux salles de pastels pour vous faire une idée exacte de l'entreprise de M. Henry de Groux qui évoque en poète et en philosophe la destinée de Napoléon : il n'est pas de plus saisissantes images de la fatalité et du massacre, de la gloire et de la mort.

J'achève cette revue trop condensée, en disant mon émotion des savantes et profondes évocations que M. Charles Milcendeau a fixées pour illustrer le volume de *Pays d'Ouest* où j'essayai, il y a trois ans, de faire vivre un peu de l'humanité de Normandie, de Vendée et de Bretagne. Ces treize dessins sont des œuvres complètes, nées d'une vision et d'une observation directes, et j'admire leurs magnifiques har-

leur métier, traduisent toutes les manières et toutes les formes de la même taille monotone. Voici, par contre, de belles et consciencieuses études : la *Marie-Louise de Tassis*, de Van Dyck, œuvre de M. Laguillermie, de fine virtuosité; les *Pèlerins d'Emmaüs*, de M. Dagnan-Bouveret, que M. Boilvin a traduits d'une vibration colorée si particulière; la *Toilette*, de Corot, commandée par l'État à M. Victor Focillon, qui a gardé si précieusement la lumière des chairs, la légèreté des feuillages, la transparence d'atmosphère de ce charmant tableau; le même artiste a supérieurement transformé en une gravure fine et colorée un paysage anglais qui lui a été confié. M. Mongin, avec un tableau de genre de l'école anglaise; M. Duchemin, avec le Balzac de Rodin; M. H. Lefort, avec une figure de M. Henri Martin, sont également de brillants et consciencieux interprètes.

A la section du burin : M. Jean Patricot (*Médée et Jason*, d'après G. Moreau); M. G. Biot (*Madeleine*, de Quentin Massys); Eu-

du Salon du Champ de Mars. Des artistes de bonne volonté se sont mis à la besogne, et par eux quelques résultats déjà sont acquis. Ceux qui ont cédé à la folle tentation de vouloir créer un style ont abouti à une décoration et à un ameublement d'hôtel cosmopolite, de paquebot, de villa, qui ont sans nul doute leur raison d'être, mais qui se placent d'eux-mêmes en dehors de notre tradition et de notre vie journalière. Le bénéfice le plus certain de ce mouvement d'art me paraît être d'avoir ranimé le goût d'une partie du public pour la production de pièces de céramique, d'étoffes, de reliures, de meubles, etc., qui ne seraient pas simplement des copies du passé. A ce point de vue, tout ce qui se fait, tout ce qui se tente, a son intérêt.

Les travaux exposés au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts viennent à l'appui de ces réflexions. Ce sont les grès de M. Alexandre Bigot, les vases et le plat de M. Delaherche, les grès et les terres cuites de Mme Cazin et de M. Michel Cazin, de M. Dammouse, les grès flammés de

c'est une pièce de parfaite réussite et de belle allure.

Un artiste, qui possède les dons les plus rares de l'artisan, qui sait les ressources de chaque matière, un observateur malicieux, un exécutant robuste, M. Carabin, continue, par cinq charmantes statuettes de ballerines en bronze, par les esquisses en cire d'une Loïe Fuller et d'une Belle Otero de la grâce la plus souple et la plus musclée, continue, dis-je, la production d'une sorte de Tanagra moderne qu'il inaugurait, il y a quelque dix années, au Salon des Indépendants. Je ne sais quel cas les amateurs font aujourd'hui de ces petites merveilles si vivantes, mais ce que je sais bien, c'est qu'ils se disputeront dans un avenir prochain une délicieuse statuette comme cette Belle Otero qui a la marque, le style d'un temps, le frisson de la vie, et qui est une si précieuse indication du rôle de la sculpture moderne dans nos appartements. M. Carabin expose aussi une Table de travail pour un chimiste, qui est un meuble solide et rationnel avec l'ornemen-

et recherché que je signalais au début de cette notice. Il y a là plusieurs lits ornés de figures dont la présence et l'insistance seraient peut-être gênantes. Celui qui serait de la meilleure et de la plus simple construction, et qui a pour auteur M. Pierre Selmersheim, est un véritable lit pour insomnies, avec un chevet à étagères qui peuvent servir de bibliothèque, buffet, etc. La salle à manger de MM. Tony Selmersheim et Charles Plumet nous offre enfin des chaises jolies et solides, mais je fais à ces excellents artistes une objection grave pour leur table, qui multiplie les angles, en une forme octogone qui pourrait être laissée aux briques.

L'architecture met en valeur la variété d'aptitudes de M. Léon Benouville, dont le talent s'exerce aux maisons du boulevard Pasteur et à la reconstitution du vieux Paris (en collaboration avec M. Robida). L'imagination de M. Garas se donne libre carrière avec le *Temple à l'activité humaine*, dont tel fragment est du plus bel effet réalisable. Il y a aussi de la hardiesse et

Pierrette la Pauvre, *Virginie la Sage*. M. Lalique a créé une manière par ses bijoux aux lignes menues, aux frêles fleurissements, et voici qu'il est imité de tous côtés, comme il fallait s'y attendre.

INDEX ALPHABÉTIQUE

A

About (Edmond), 98.
Adler (Jules), 371, 430.
Albert (Gustave), 404,
Alexander, 342.
Alexandre (Arsène), 209, 285, 300.
Alexandre III, 363,
Aman-Jean, 342, 411.
Anacréon, 425.
Anciaux, 377.
Andrin, 387.
Angrand, 287.
Anquetin, 300 à 303, 346, 397, 399.
Ansbert-Labbé, 363,
Appian, 373.
Astruc (Zacharie), 431.
Aubert (Félix), 440.
Auburtin, 397.
Arnoux (Auguste), 383.
Austin de Croze, 135.
Avelot, 404.

B

Baertsoen, 347.
Baffier (Jean), 353, 440.
Balzac (Honoré de), 7, 28, 253, 254, 268, 287, 321, 325, 326, 327, 351, 373, 390 à 393, 437, 438.
Barau (Émile), 347, 404.
Barbès, 251.
Barbey d'Aurevilly, 159, 161.
Barbin, 422.
Barbotin, 388.
Barré (Aristide), 383.
Barrès (Maurice), 342.
Bartholdi, 430.
Barye, 80, 246.
Baschet (Marcel), 428.
Baudelaire, 83, 112, 126, 129, 130, 131, 159.
Baudry (Paul), 387.
Beauharnais (Joséphine de), 41.

C

Cabat, 93.
Cabié, 373.
Cahen (Gustave), 110.
Caillebotte, 120.
Cals, 80, 196.
Canals, 413.
Cambon, 230.
Captier (François), 378, 431.
Carabin, 354, 441, 442, 444
Caravaque (François), 30.
Carlès (Antonin), 378, 431.
Carlus (Jean), 431.
Carlyle, 27, 232.
Carnot (Sadi), 363, 375.
Carrel (Armand), 95.
Carrière (Eugène), 81, 270, 305, 333 à 335, 354, 359, 394 à 396, 400.
Carrière (Ernest), 440.
Carrière (Mlle Lisbeth), 419.
Castagnary, 98.
Cazaux, 388.
Cazin (Charles), 402, 403.
Cazin (Michel), 31, 348, 359, 439.
Cazin (Mme), 432, 435, 439.
Cézanne (Paul), 163, 196, 203, 214 à 220, 223, 301.
Champfleury, 83.
Champollion, 389.
Charles IV, 68.
Charpentier (Félix), 379.
Charton, 317.
Chassériau (Th.), 85 à 92,
Chauvel, 388.
Chenay (Paul), 389.
Chéret (Jules), 410.
Chetwood-Aiken, 372.
Chevillard (Valbert), 89.
Chiquet, 438.
Clairon (la), 376.
Claudel (Mlle), 349, 432.
Claus (Emile), 404.
Clément (Charles), 39.
Clérion (Jacques), 34.
Coignet (Léon), 135,
Colbert, 31, 33.
Colin (Gustave), 404.
Collinson (James), 148.
Contamin, 317.
Convers (Louis), 382.
Coppier, 388.
Corot, 59, 80, 82, 93, 94, 97, 111, 437.
Corrège, 40.
Cot (William), 367.
Cottet (Charles), 344, 345, 407, 408, 434.
Courbet, 80 à 84, 94, 111, 301, 305, 400, 409, 438.
Courtens, 404.
Courteline, 342.
Coutan (Mme Laure), 377.
Couture, 277.
Cros (Henri), 431.
Cross, 287.
Curmer, 264.

E

Edelfelt, 413.
Eschyle, 280.
Escoula (Jean), 350, 432.
Evenepoel, 346, 415 à 417, 440.

F

Faber du Faur, 427.
Fagus (Félicien), 412.
Falguière, 219 à 254, 375, 390 à 393, 431.
Fantin-Latour, 365, 426.
Faure (Félix), 370.
Félix (Léon), 367.
Félix (Mlle Rebecca), 428.
Fénéon (Félix), 288.
Ferdinand VII, 73, 78.
Feuillet (Octave), 431.
Fix-Masseau, 351, 433.
Flameng (François), 424.
Focillon (Victor), 368, 388, 437.
Fonce, 388.
Fougerat, 428.
Fouquet, 31,
Fouquet (Georges), 383.
Fourier (Charles), 374.
Fragonard, 47 à 54.
Français (Louis), 93 à 101.
Franklin, 389.
Frédéric (Léon), 345.
Frémiet, 385, 431.
Fritel, 388.
Front, 412.

G

Gaillard, 387.
Gallé, 355.
Gambetta, 251.
Gandara (A. de la), 411.
Garas (François), 358, 443.
Gardet (Georges), 376, 432.
Garnier, 355, 440.
Garnier (Francis), 375.
Gasq (Paul), 375.
Gatteaux, 31.
Gauguin (Paul), 221 à 229.
Gaujean, 388.
Gauquié (Paul), 376, 431.
Gauthier-Villars, 410.
Gautier (Lucien), 389. 436.
Gautier (Théoph.), 57, 65. 74, 97, 98, 135, 250, 278.
Gavarni, 132, 239.
Gay (Walter), 418.
Gellé (Claude), 58.
Géricault, 399.
Gérôme, 366, 383, 425, 431.
Gervex, 418.
Gigoux (Jean), 96.
Girardon, 34.
Goicocchea, 76, 79.
Goncourt (les), 39, 54, 155, 159, 160.
Goncourt (Edmond de),

Jordaëns, 386, 388.
Jorrand, 444.
Jourdain (Mme Roger), 341.
Jourdain (Francis), 359, 434, 438.

K

Kahn (Gustave), 287.
Kœpping, 438, 440.
Kroyer, 342.
Krug, 370.

L

Labat, 387.
Lachenal, 440.
Lagrange (Léon), 33, 34, 56.
Lafenestre (Georges), 95, 120.
Lafond, 359, 438.
La Fontaine, 146.
Lagarde (Pierre), 347, 404.
Laguillermie, 388, 437.
Lahaye (François), 386.
Laing (Frank), 438.
Lalauze, 388.
Lalique (René), 382, 383, 445.
Lamartine, 251, 323, 324.
Lambeaux (J.), 351, 433.
Lamennais, 77.
Lamotte, 387.
La Rochefoucauld-Doudeauville, 368.
La Rochejacquelein, 251.
Lartigau, 386.
La Touche (G.), 419.
Laurens (Jean-Paul), 362, 423.
Laurent (Ernest), 368, 428.
Lavigerie, 375.
Lawrenee, 388.
Le Barc de Boutteville, 295, 310 à 316, 415.
Lebasquc, 413.
Lebourg (Albert), 348, 405.
Le Brun, 34.
Lechevrel, 444.
Leclercq (Julien), 413.
Lecomte (Georges), 65, 247, 288.
Le Couteux, 388.
Leempoels (Jef), 414.
Lee Robins (Mme), 419.
Lefebvre (H.), 379.
Lefebvre, 385.
Lefebvre (Jules), 366, 425.
Lefèvre (Camille), 351, 433.
Lefort (Henri), 389, 437.
Lefort (Paul), 65, 70, 74.
Legastelois, 385.
Le Goût-Gérard, 404.
Legouvé, 431.
Legrand (Louis), 434.
Legros (Alphonse), 230 à 233, 234.
Leleu, 386.
Leleux, 97.

Meunier (Constantin), 242 à 248, 433.
Michel (Emile), 95.
Michel (Marius), 356.
Michelet, 239.
Michelet (Mme), 432.
Milcendeau, 304 à 309, 416, 435.
Millais (John Everett), 148.
Millet, 80, 94, 110, 246.
Mirbeau, 225.
Molière, 239.
Moline, 63, 127, 134.
Monet (Claude), 80, 117, 163 à 174, 180, 193, 196, 203, 223, 306.
Mongin, 388, 437.
Monnier (Henri), 239.
Montorgueil (Georges), 342.
Mordant (Daniel), 359.
Moreau (Gustave), 143 à 147, 304, 305, 359, 424, 437.
Moreau (Pierre), 434.
Moreau (Mathurin), 374.
Moreau-Nélaton, 404, 440.
Morice (Charles), 225.
Morin (Edmond), 235.
Morisot (Berthe), 163, 193 à 199, 203.
Morny (duc de), 112.
Morot (Aimé), 368.
Morris (William), 149.
Morrice, 405.
Moullé, 347, 404.
Muller, 359.
Mumfort (Mlle), 412.
Musset (Alfred de), 57.

N

Nadar, 127, 128, 196, 203.
Nanteuil, 239.
Napoléon 1er, 36, 62, 260.
Naquet (Félix), 54.
Nattier, 387.
Niederhausern-Rodo, 351, 433.
Nielsen, 387.
Nocq (Henri), 355, 442.

O

Osbert, 405.
Ostade (Van), 371.
Oudart, 389).

P

Pachot (Ramon), 434.
Paillard (Henry), 359.
Pasteur, 379,
Patricot (Jean), 387, 437.
Peladan (Joséphin), 161, 431.
Pelicier (Georges), 388.
Pennequin, 388.
Peské (Jean), 356.
Peter (Victor), 377, 432.
Peureux (Francis), 935. 440.

Roques (Jules), 369.
Rosetti, (Dante-Gabriel), 148, 149.
Rosetti (William Michaël), 148.
Rouault, 427.
Roufosse (Charles), 376.
Roujon (Henri), 92.
Rousseau (Th.), 80, 93, 94.
Roussel, 295 à 299.
Roy, 49.
Roybet, 368, 369, 425.
Rubens, 3, 53, 153, 159, 215, 359, 388, 398.
Ruskin (John), 149.
Ruysdaël, 111.
Rysselberghe, 287.

S

Sabatté (Fernand), 371, 384, 430.
Saïn (Paul), 373, 430.
Sainte-Beuve, 61.
Sargent (John), 342.
Saunier (Charles), 386.
Scheffer, 277.
Schildnecht, 427.
Selmersheim (Pierre), 443.
Selmersheim (Tony), 443.
Seurat (Georges), 286, 487.
Seyssaud (René), 347.
Seysser, 379.
Shakespeare, 7, 28, 371.
Sicard, 379.
Signac, 286 à 291.
Simon (Lucien), 343, 412, 434.
Simonnet, 373.
Sisley (Alfred), 163, 196, 200 à 213, 348.
Sorolla, 373, 430.
Spinoza, 7.
Stein (Mlle Elisabeth), 389, 436.
Steinheil, 370.
Stongue-Granville, 436.
Stephens, (Frederick-George), 148.

T

Tapissier (Edmond), 371.
Tassaërt, 80.
Tattegrain, 424.
Téniers, 371.
Terburg, 259.
Tertullien, 78.
Thaulow, 347.
Thiébaut (Henri), 382.
Thoré, 97, 98.
Tiffany, 440.
Toulouse-Lautrec (H. de), 292 à 294.
Tourgueneff, 377.
Trojanowski, 385.
Troyon, 109, 110.
Truchet, 370.
Truphème, 386.

TABLE

DÉDICACE à Octave Mirbeau.

I.	Rembrandt roi de Hollande	1
II.	Rembrandt à Londres	10
III.	La Salle Puget	29
IV.	Prud'hon	36
V.	Fragonard	47
VI.	Les Vernet	55
VII.	Goya	63
	§ I. Les Caprices	63
	§ II. Les restes de Goya	72
VIII.	L'« Atelier » de Courbet	80
IX.	Théodore Chassériau	85
X.	Louis Français	93
XI.	Eugène Boudin	102
XII.	Edouard Manet	119
XIII.	Constantin Guys	126
XIV.	Adolphe Hervier	134
XV.	Rosa Bonheur	139
XVI.	Gustave Moreau	143
XVII.	Burne-Jones	148
XVIII.	Félicien Rops	155
XIX.	Claude Monet	163
XX.	Camille Pissarro	175

§ VIII. Objets d'art 353
§ IX. L'Architecture. 356
§ X. La Gravure 359

II.

A LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS. . . . 360
§ I. Aspect général. — Grandes toiles. . . 360
§ II. Fantin-Latour. — Henner. — Le nu. — Quelques dirigeants 365
§ III. Portraits 367
§ IV. Le Genre. — L'anecdote. — Scènes de la vie 370
§ V. Paysages 372
§ VI. La Sculpture 373
§ VII. Objets d'art 379
§ VIII. La Gravure 386

SALON DE 1899

§ I. Le « Balzac » de Falguière et le « Falguière » de Rodin. 390
§ II. L' « Etude » de Carrière 394
§ III. Décoration et Histoire 396
§ IV. Cazin. — Raffaëlli. — Les Paysagistes 402
§ V. Vie rustique. — Bretagne. 406
§ VI. Portraits 409
§ VII. Vie intime 413
§ VIII. Evenepoel et Zuloaga 415
§ IX. Intérieurs déserts et villes mortes. — Nus et fleurs 417
§ X. Les Sombres 420
§ XI. La Peinture à la Société des artistes français. — Grandes toiles. 422
§ XII. Anciens et nouveaux. 425
§ XIII. Portraits 428
§ XIV. Paysages. — Scènes populaires. — Natures mortes. 429

§ XV. La Sculpture 430
§ XVI. Dessins. — Aquarelles. — Pastels . . 433
§ XVII. Gravure et Lithographie 436
§ XVIII. Objets d'art 438
Index alphabétique 447

Imp. Ch. Renaudie, 56, r. de Seine, Paris.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01376 1443

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01376 1443

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01376 1443